



كلية الآثار

قسم الآثار الإسلامية

رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكي

بمحبة لنيل درجة الدكتوراه فى الآثار الإسلامية
مقدم إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار — جامعة القاهرة

إلى

ممدوح رمضان محمود أحمد

تحت إشراف

أ. د. / آمال أحمد حسن العمرى

أستاذ الآثار الإسلامية

موكيل كلية الآثار الأسبق — جامعة القاهرة

أ. د. / أبو الحمد محمود محمد فرغلى

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

بكلية الآثار — جامعة القاهرة

١٤٢٧ هـ — ٢٠٠٦ م

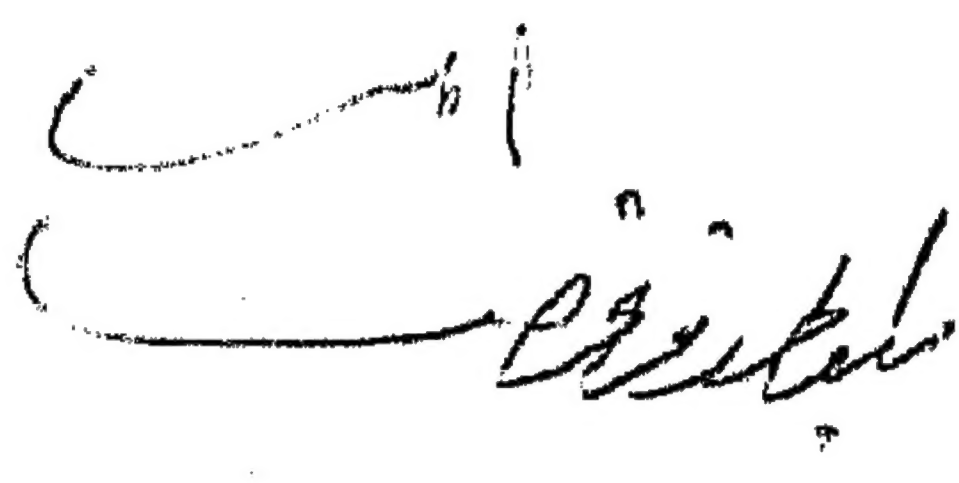
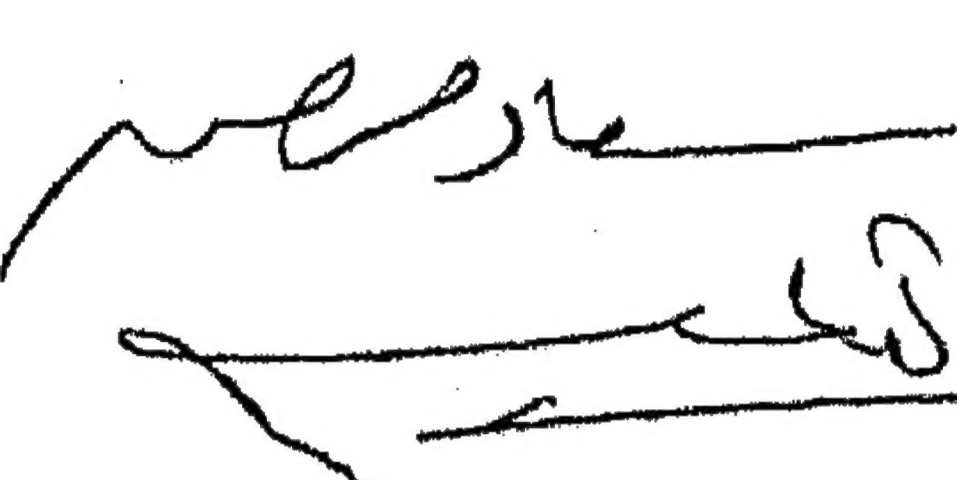
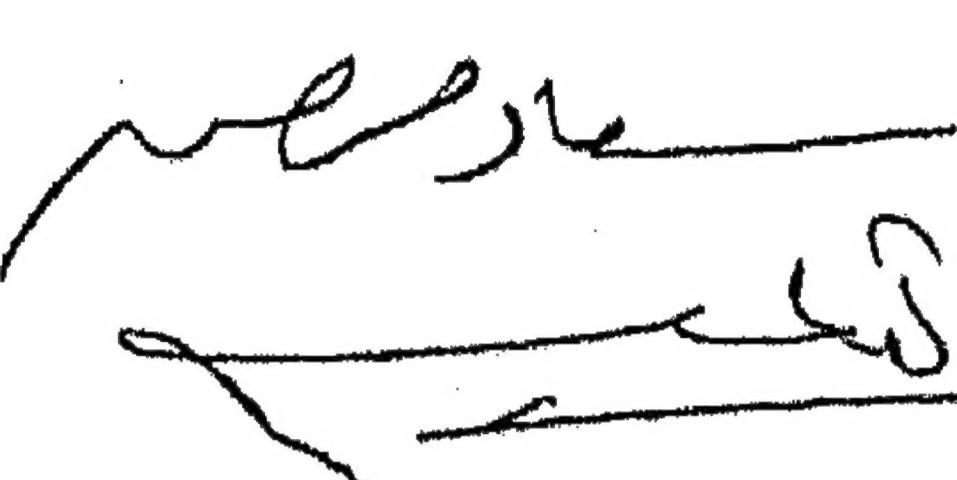
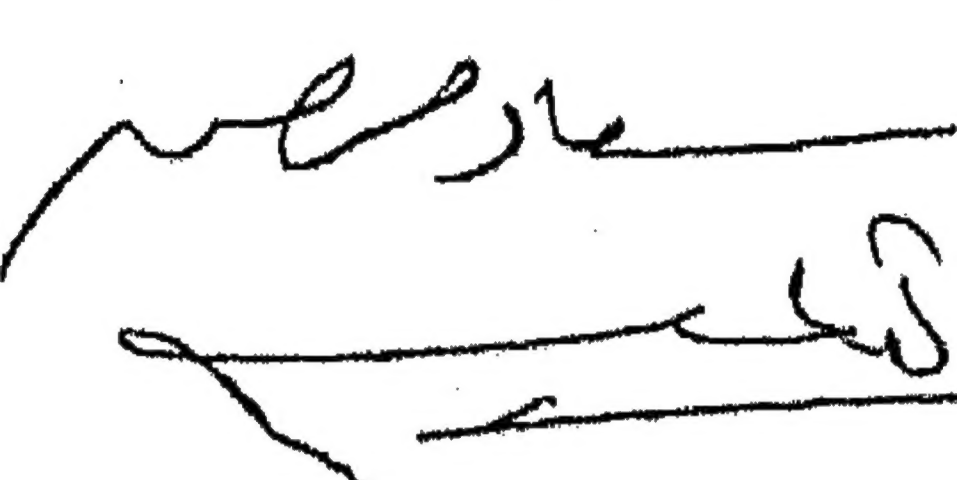
الإجازة

أجازت لجنة المناقشة هذه الرسالة للحصول على درجة
الدكتوراه في الآثار من قسم الآثار الإسلامية بمرتبة
« الشرف الأولى »

بتاريخ ٢٠٠٦/٦/١٤

بعد استيفاء جميع المتطلبات .

اللجنة

| الاسم | الدرجة العلمية | التوقيع |
|-------------------------------|----------------|---|
| ١- أ.د/ آمال احمد حسن العمرى | أستاذ |  |
| ٢- أ.د/ ابو الحمد محمود فرغلى | أستاذ |  |
| ٣- د. / سعاد محمد حسن | أستاذ مساعد |  |
| ٤- د. / مرفت محمود عيسى | أستاذ مساعد |  |

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِن مَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ
جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ" صدق الله العظيم

" سورة الزمر آية ٥٣ "

إهداء

إلى أساتذتي الأجلاء الأفاضل

الأستاذة الدكتورة : آمال العمرى

الأستاذ الدكتور : أبو الحمد فرغلى

أهدى هذا البحث

داعياً الله عز وجل أن يتمتعها دوماً بمنزلة من الصحة والعافية

شكر وتقدير

يشرفنى قبل أن استعرض أبواب وفصول هذه الرسالة أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم امتنانى إلى أستاذتى العالمة الجليلة والأستاذة الفاضلة الدكتورة / أمال العمرى على كل ما قدمته لى من عون وجهد طوال فترة الدراسة حتى خرج البحث بهذا الشكل والتى لا تكفى العبارات والكلمات لأن تؤدى فضلها بعد الله سبحانه وتعالى علىّ والذى يطوق عنقى ما حييت ، أدعو الله أن يمتعها دوماً بمزيد من الصحة والعافية .

كما أشكر أستاذى الفاضل والعالم الجليل الأستاذ الدكتور / أبو الحمد فرغلى والذى كان لسيادته الفضل الكبير بعد الله سبحانه وتعالى فى ظهور هذا البحث بهذا الشكل فقد كانت لتوجيهات سيادته بالقسوة حيناً وباللين أحياناً كثيرة أبلغ الأثر فى تصحيح الكثير من الأخطاء والسير على الطريق العلمى السليم ، أدعو الله أن يمتعته بمزيد من الصحة والعافية .

كما أشكر أستاذتى الفاضلة والعالمة الجليلة الدكتورة / سعاد محمد حسن على موافقة سيادتها مناقشة هذا البحث وقد أثبتت بالفعل الفارق بين الأستاذ والتلميذ وكانت لملاحظاتها العلمية أثر بالغ فى تصحيح الكثير من المعلومات التى أضافت إلى البحث قيمة علمية عظيمة ، أدعو الله أن يمتعها بالصحة والعافية وأتمنى لسيادتها دوام الترقى بإذن الله .

كما أشكر من عميق قلبى الأستاذة الفاضلة والعالمة الجليلة الدكتورة / ميرفت محمود عيسى على موافقة سيادتها مناقشة هذا البحث وقد كانت عند حسن الظن بها وأثبتت بالفعل الفارق الشاسع بين الطالب وبين الأستاذ القدير فقد كشفت الستار عن كثير من المعلومات الخاطئة الواردة بالبحث وقامت سيادتها بتصويبها بأسلوب علمى أضاف الكثير من القيمة العلمية لهذه الرسالة فهى تستحق كل الحب والاحترام والتقدير ، أدعو الله أن يمتعها بالصحة أبد الدهر وأن تصل إلى أعلى مراتب العلم فهى بالفعل تستحق ذلك .

كما أشكر كل من ساعدنى بالقول أو بالفعل فى سبيل أتمام هذا البحث وأخص بالشكر الدكتور / عبد المنصف سالم حسن نجم المدرس بكلية الآداب جامعة حلوان والأستاذ / أشرف زين العابدين السنوسى أمين متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم والأستاذ / عاصم على عبد القوى الجمال والأستاذ / وليد عبد اللطيف الشوكى على كل ما قدموه لى أثناء إعداد هذا البحث .

وأشكر من عميق قلبى والذى ووالدتى متعهما الله بمزيد من الصحة والعافية وأخيراً أتقدم بشكر خاص إلى السيدة العظيمة زوجتى الفاضلة فقد كان لها دوراً عظيماً فى مساعدتى على إتمام هذه الرسالة وإلى أولادى الأعزاء جهاد وأحمد وعبد الرحمن .
وأدعو الله أن أكون قد أديت جزء من واجبى العلمى وأن يكون هذا البحث إضافة قليلة فى حقل الآثار الإسلامية .

والله تعالى ولى التوفيق

ممدوح الشوكى

الفيوم فى ٢٠٠٦/٦/١٤

ملخص الرسالة

تتضمن الرسالة رسوم العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكى وذلك من خلال دراسة .

رسوم العمائر الدينية من مساجد ومدارس وخانقاوات والتعرض لأبرز العناصر المعمارية من حيث التخطيط المعماري ومواد البناء والواجهات والمداخل والقبة وعناصر المنشأة الداخلية من صحن وأروقة وأشكال العقود والأعمدة والبائكات كما تعرضت الدراسة أيضاً لرسوم العمائر المدنية والعسكرية وتناولت نفس العناصر المعمارية التى تم سياقها عند دراسة العمائر الدينية .

وتناولت الدراسة رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات مثل رسوم التحف المعدنية كالأسلحة والأباريق والثريات والطسوت والصوانى والشماعد والمباخر ورسوم التحف الخزفية كالمزهريات والأكواب والأطباق والقدرور والقنينات ورسوم التحف الزجاجية كالمشكاوات . وتناولت الدراسة أيضاً رسوم التحف الخشبية من قطع الأثاث كالمناضد والمقاعد وكراسى العرش والأسرة وكراسى المصحف بالإضافة إلى رسوم النسيج والسجاد حيث تناولت الملابس والأزياء بأنواعها المختلفة مثل ملابس السلاطين والحكام وملابس الطبقة العسكرية وملابس عامة الشعب وملابس النساء والموسيقيين بالإضافة إلى رسوم السجاد والستائر .

وبعد ذلك تعرضت الدراسة لأوجه التشابه والاختلاف بين أشكال العمائر الأيوبية والمملوكية وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات كما تعرضت أيضاً لأوجه التشابه والاختلاف بين أشكال التحف التطبيقية الأيوبية والمملوكية المحفوظة بالمتاحف المختلفة وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات بالإضافة إلى دراسة أبرز العناصر الزخرفية التى زخرفت بها أشكال العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات مثل العناصر النباتية والهندسية وأشكال الكائنات الحية والعناصر الكتابية .

وأخيراً ... اشتملت الدراسة على خاتمة بأهم النتائج بالإضافة إلى وصف اللوحات والأشكال وقائمة بأهم المراجع العربية والأجنبية .

الكلمات الدالة

[١] أشكال

[٢] العمائر

[٣] التصوير

[٤] التحف التطبيقية

[٥] المخطوطات

[٦] الأيوبي

[٧] المملوكي

[٨] زخرفة

[٩] العناصر

[١٠] المصور

فهرس الموضوعات

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| مقدمة | ١ |
| تمهيد | ٥ |
| الباب الأول : | |
| رسوم العماثر فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى | ٢٢ |
| الفصل الأول : | |
| رسوم العماثر والعناصر المعمارية الدينية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى | ٢٣ |
| ▪ تخطيط العماثر | ٢٩ |
| ▪ مواد البناء | ٣٤ |
| ▪ الواجهات | ٤٠ |
| ▪ المداخل | ٤٧ |
| ▪ القبة | ٥٦ |
| ▪ الصحن | ٥٧ |
| ▪ الإيوانات والأروقة | ٥٩ |
| ▪ البائكة | ٦٣ |
| ▪ الأعمدة | ٦٨ |
| ▪ العقود | ٧٣ |
| ▪ المنبر | ٧٩ |
| ▪ المحراب | ٨٣ |
| الفصل الثانى : | |
| رسوم العماثر المدنية والعسكرية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى | ٨٦ |
| الباب الثانى | |
| رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى | ١١٥ |
| الفصل الأول : | |
| رسوم التحف المعدنية | ١١٨ |
| ▪ الأسلحة | ١٢٣ |
| ▪ السيف | ١٢٦ |
| ▪ الرمح | ١٣٣ |
| ▪ القوس والسهم | ١٣٦ |

| | |
|-----|------------|
| ١٣٨ | ▪ الدبوس |
| ١٣٩ | ▪ الترس |
| ١٤١ | ▪ الخوذة |
| ١٤٣ | ▪ الأباريق |
| ١٤٩ | ▪ الثريات |
| ١٥١ | ▪ الطسوت |
| ١٥٤ | ▪ الصواني |
| ١٥٦ | ▪ الشماعد |
| ١٥٧ | ▪ المباخر |

الفصل الثاني :

| | |
|-----|------------------------------------|
| ١٦٠ | رسوم التحف الخزفية والزجاجية |
| ١٦٦ | ▪ المزهريات |
| ١٧٠ | ▪ الأكواب |
| ١٧٢ | ▪ الأطباق |
| ١٧٤ | ▪ القدور |
| ١٧٥ | ▪ القنينات |
| ١٨٠ | ▪ المشكاوات |
| ١٨٧ | ▪ بعض رسوم الأواني الزجاجية الأخرى |

الفصل الثالث :

| | |
|-----|--------------------|
| ١٨٩ | رسوم التحف الخشبية |
| ١٩٣ | ▪ قطع الأثاث |
| ١٩٤ | ▪ المقاعد |
| ١٩٦ | ▪ العروش |
| ٢٠٠ | ▪ المناضد |
| ٢٠٢ | ▪ الأسرّة |
| ٢٠٤ | ▪ كرسى المصحف |

الفصل الرابع :

| | |
|-----|--------------------------|
| ٢٠٥ | رسوم النسيج والسجاد |
| ٢٠٨ | ▪ ملابس السلاطين والحكام |
| ٢١٢ | ▪ ملابس الطبقة العسكرية |

- ٢١٦ ▪ ملابس عامة الشعب
- ٢١٩ ▪ ملابس النساء
- ٢٢٢ ▪ ملابس الموسيقيين
- ٢٢٤ ▪ السجاد
- ٢٢٨ ▪ الستائر

الباب الثالث :

- ٢٣٠ الدراسة التحليلية

الفصل الأول :

- أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال العمائر في صور المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة في العصرين الأيوبي والمملوكي .

٢٣١

الفصل الثاني :

- أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال التحف التطبيقية في صور المخطوطات وبين مثيلاتها في العصرين الأيوبي والمملوكي .

٢٦٠

الفصل الثالث :

- العناصر الزخرفية التي استخدمت في زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي .

٢٧٩

- العناصر النباتية

٢٨٢

- العناصر الهندسية

٢٨٧

- رسوم الكائنات الحية

٢٩٣

- العناصر الكتابية

٢٩٦

٢٩٨ الخاتمة .

وصف اللوحات والأشكال :

٣١٣

٣١٤ أولاً : وصف اللوحات

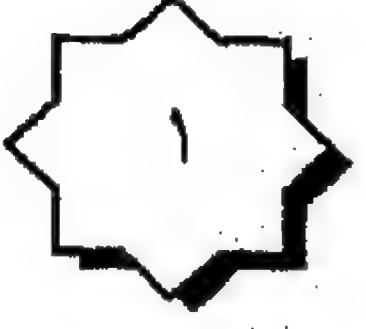
٣٧١ ثانياً : وصف الأشكال

قائمة المراجع العربية والأجنبية

٣٨٠

٣٨١ أولاً : المراجع العربية

٣٨٥ ثانياً : المراجع الأجنبية



« مقدمة »

لم تعد الصور التي تزين صفحات المخطوطات أو توضح نصوصها المدخل الرئيسى لدراسة التصوير الإسلامى فحسب بل تعدت هذا الأمر وأصبحت مصدراً من مصادر دراسة العماائر والتحف التطبيقية وتمكن الدارسون من خلال صور هذه المخطوطات من معرفة بعض أشكال العماائر المختلفة والكثير من أشكال التحف التطبيقية فى كافة مجالات الفنون الإسلامىة سواء فى مصر أو فى غيرها من الأقطار العربىة والإسلامىة .

ويعد هذا البحث نموذجاً لذلك فقد تناولت الدراسة رسوم العماائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبى والمملوكى وبعء هذا الموضوع جءىء فى طرىقة تناول الفكرة بمعنى أن الدراسة هنا عندما تتعرض لصور المخطوطات فإن الأمر يتعدى دراسة المخطوط من الناحىة الفنىة أو دراسة الأشكال الآدمىة من حىث الملابس وسحن الوجوه وغيرها أو دراسة الألوان أو الأشكال الزخرفىة بل كانت الفكرة تقوم فى الأساس على دراسة أشكال العماائر سواء الدينىة أو المءنىة أو العسكرىة من حىث تخطىطاتها وأشكال الواجهات والمءاخل والمنشآت من المءاخل بالإضافة إلى دراسة أشكال التحف التطبيقىة المءختلفة من معادن وخزف وزجاج وخشب وغيرها والوصول إلى أنماط مءختلفة من أشكال العماائر والتحف التطبيقىة ودراسة أشكالها ومقارنتها بمءثىلاتها سواء العماائر القائمة بالفعل أو التحف المءفوظة بالمءاحف المءختلفة ولعل هذه الأشياء كانت أهم الأسباب التى دعء الباحث إلى دراسة هذا الموضوع كما أن هناك عوامل أخرى كان لها تأئىرها على اءءىار هذا الموضوع منها أن مادة التصوير الإسلامى أو فن التصوير من الفنون التى تستهوى الباحث لأن معظم الفنون الإسلامىة تعتمد على التصوير فى حلىة منتجاتها ، ففى التحف التطبيقىة على سبىل المءال كالمعادن والخزف والنسىج والخشب وغيرها لعب التصوير دوراً بارزاً وعلى جانب كبىر من الأهمىة فى زخرفة هذه التحف مما جعلها تظهر بشكل فنى رائع هذا بالإضافة إلى تعدد مدارس التصوير الفنىة بالإضافة إلى الشهرة العرىقة التى نالها بعض المصورىن بالإضافة إلى اءءلاف أسالىب التصوير من مدرسة إلى أخرى ومن مركز فنى إلى مركز آخر ومن فنان إلى آخر .

أما عن سبب اختيار العصرين الأيوبي والمملوكي على وجه الخصوص فيعود إلى أن بداية وصول المخطوطات المزوقة بالتصاوير ترجع إلى بداية العصر الأيوبي الذي لم يأخذ حقه من الدراسة ربما لقصر الفترة الزمنية لهذا العصر على مسرح التاريخ فقد اعتبره العديد من العلماء أنه عصر الحروب والمعارك الحربية فلم يلقوا بالأهمية بدراسته الدارسة التي يستحقها ، وأن كان الباحثون الجدد قد فطنوا إلى أهمية هذا العصر وقاموا بعمل الكثير من الأبحاث عن إنتاجه الفني لكن هذه النظرة بهذا الشكل إلى هذا العصر تعد ظالمة لما وصل إلينا من إنتاج فني ينسب إلى هذا العصر وربما تكون أفكار المستشرقين ومؤلفاتهم هي التي وصفت هذا العصر بهذه الخاصية الحربية ويبدو فيها كراهيتهم الواضحة للعصر الأيوبي ومؤسس الدولة الأيوبية السلطان صلاح الدين الأيوبي حيث وصلت كراهية هؤلاء المستشرقين لهذا الرجل إلى الدرجة التي كتبوا فيها أسمه بهذا الشكل Sal-Da ويتضح في الاسم مدى الغموض والإبهام ومدى تجاهل صاحبه ولما لا وهذا السلطان هو الذي استطاع قهر جيوش الصليبيين في معركة حطين . أعرق المعارك الحربية على مر التاريخ الإسلامي . ومنعهم من الاستيلاء على بيت المقدس .

ولاشك في أن هذا الكلام محض افتراء على العصر الأيوبي الذي أمدنا بالكثير من الإنتاج الفني في كافة المجالات بالإضافة إلى العماائر الأيوبية التي تشهد على فنون هذا العصر .

أما عن العصر المملوكي فالأمر يختلف تماماً وذلك لطبيعة العصر المملوكي الذي تميز بازدهار الفنون والعمارة ازدهاراً يفوق الوصف في كافة ميادين الحياة وقد ظهر ذلك من خلال مؤلفات علماء الآثار والفنون الإسلامية التي تحدثت كثيراً عن ازدهار الحياة الثقافية والعلمية والفنية في هذا العصر .

ولقد ساعد على هذه النهضة الفنية في هذا العصر أن سلاطين المماليك اشتهروا بالثروة والمال نتيجة للدور الذي قامت به الدولة المملوكية في مجال التجارة بين الشرق والغرب ومع المال والثروة يكون البذخ والرغبة في التأنق واقتناء التحف هذا بالإضافة إلى أن الفنان لا يقتنع بالجهد البسيط في عمله إنما يبالغ وهو مطمئن تماماً إلى أنه سيجد من حسن التقدير وحسن الأجر ما يحفزه على بذل مزيد من الجهد والعناية ، كل ذلك كان له

أثره البالغ على الإنتاج الفنى فى هذا العصر فقد شاهدنا الكثير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير تنسب إلى هذه العصر والتي كانت الأداة الرئيسية فى دراسة موضوع البحث واشتملت صور هذه المخطوطات على الكثير من أشكال ورسوم العناصر المعمارية المختلفة بالإضافة إلى اشتمالها على العديد من أشكال ورسوم التحف التطبيقية التى تمت دراستها ولقد اتبعت فى تناول الرسالة المنهج العلمى التالى :

إذ قسمت إلى ثلاثة أبواب مستقلة ، أشتمل الباب الأول على فصلين يتناول الفصل الأول رسوم العماائر الدينية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكى بينما يحتوى الفصل الثانى على رسوم العماائر المدنية والعسكرية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكى وتناولت الدراسة أشكال هذه العماائر من حيث التخطيط ومادة البناء والواجهات والمداخل والصحن والإيوانات بالإضافة إلى دراسة بعض العناصر المعمارية كالبائكات والعقود والأعمدة والمنابر والمحاريب .

وأنفرد الباب الثانى بدراسة رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكى ويقع فى أربعة فصول هى :

الفصل الأول يشتمل على رسوم التحف المعدنية مثل الأسلحة بكافة أشكالها كالسيف والرمح والقوس والسهم والترس والدبوس والخوذة بالإضافة إلى أشكال الأبريق والصوانى والطسوت والمباخر والفصل الثانى يشتمل على رسوم التحف الخزفية كالمزهريات والأكواب والتحف الزجاجية كالمشكاوات والفصل الثالث يشتمل على رسوم التحف الخشبية وأبرزها قطع الأثاث من مقاعد ومناضد وأسرّة وأما الفصل الرابع يشتمل على رسوم الملابس والستائر والسجاد ، ويشتمل الباب الثالث على الدراسة التحليلية ويقع فى ثلاثة فصول :

الفصل الأول يشتمل على أوجه التشابه والاختلاف بين رسوم العماائر وبين مثيلاتها فى صور المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكى ويشتمل الفصل الثانى على أوجه التشابه والاختلاف بين التحف التطبيقية ومثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة أما الفصل الثالث فيشتمل على دراسة لأبرز العناصر الزخرفية التى استخدمت فى زخرفة رسوم



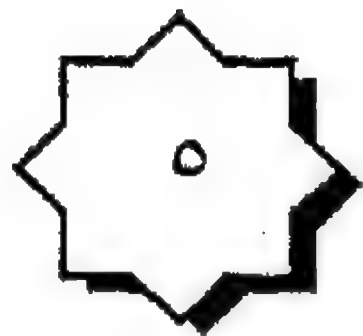
العمائر والتحف التطبيقية فى صور المخطوطات كالعناصر النباتية والهندسية والحيوانية والكتابية .

وفى سبيل إعداد مثل هذه البحث كانت للمصادر والمراجع العربية والأجنبية . الواردة فى نهاية البحث . دوراً هاماً فى مساعدة الباحث على كشف غموض الكثير من المعلومات سواء فى عمل المقارنات أو الوصف أو التأريخ أو غيرها من الأمور الهامة ولو أن الوضع يساعدنى لتحديث عن كل مصدر أو مرجع من هذه المراجع حديثاً مستقلاً لإعطاء كل ذى حق حقه ولكن تم إدراج كشف بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية نهاية هذا البحث كما هو المتبع ، هذا بالإضافة إلى الدراسات الميدانية التى تتبع فى مثل هذا المجال من دراسة الكثير من المنشآت المعمارية القائمة والزيارات الدورية للمتاحف المختلفة فى سبيل إتمام هذا البحث على أكمل وجه ولا يخفى على الجميع مدى الصعوبات التى تواجه الباحث لعمل مثل هذه الأمور والتى لا تعد بالإضافة إلى التكاليف المادية الباهظة التى تتكلفها مثل هذه الأبحاث والله يعلم أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان فقد بذلت كل ما فى وسعى لإتمام هذا البحث بهذا الشكل وأعلم أيضاً أن هذا البحث لا يخلو من قصور فالكمال لله تعالى وحده " وَأَنْ لَّيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلَّا مَا سَعَى " .

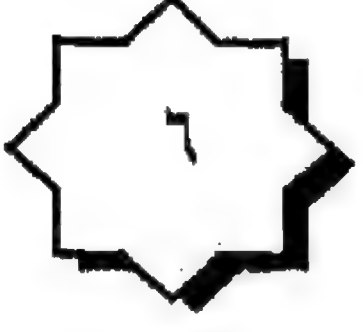
وأخيراً لا يسعنى إلا أن أتقدم بخالص شكرى وعزيز امتنانى إلى كل من قدم لى يد العون فى سبيل إتمام هذا البحث وأخص بالشكر :

أساتذتى الأجلاء الأستاذة الدكتورة / أمال العمرى والأستاذ الدكتور / أبو الحمد فرغلى على كل ما قدماه لى من معلومات كانت عوناً كبيراً فى إتمام هذا العمل الذى أرجو من الله العلى القدير أن أكون قد أديت ما هو مطلوب وأن يحوز هذا البحث على جزء من رضاهم العلمى كما أرجو من المولى ﷻ أن ينال هذا البحث رضا أساتذتى الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وأن يكون إضافة علمية بسيطة فى حقل الآثار الإسلامية .

والله تعالى والتوفيق



تمهید



بداية وقبل أن تتناول الدراسة صور المخطوطات وما اشتملت عليه من رسوم العمائر والتحف التطبيقية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يجب الإشارة وبشكل موجز عن فن التصوير^(١) قبل تلك الفترة وتتمثل تلك الإشارة في طرح بعض الأسئلة التي من الممكن أن تساعد في إزاحة الستار عن ملامح فن التصوير في تلك الفترة ومن هذه الأسئلة .

ما هي البداية الحقيقية لمعرفة الإنسان لفن التصوير ؟ وهل عرف العرب التصوير قبل الإسلام ؟ وما هي الأسباب التي أدت إلى عدم وصول مخطوطات مزوقة بالتصاوير قبل العصرين الأيوبي والمملوكي وبالتحديد قبل القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة يمكن القول أن الإنسان قد عرف التصوير منذ زمن بعيد ربما يكون منذ عصور ما قبل التاريخ ، وليس من شك في أن الرسوم التي عثر عليها في كهوف الإنسان الأول تشير إلى محاولة هذا الإنسان قدر استطاعته أن يرسم ويصور على جدران كهوفه كل ما كان يشاهده حوله من حيوانات مختلفة وطيور .

ثم تطور هذا الأمر بعد ذلك بشكل واضح ولعل ما وصلنا من صور المصريين القدماء على جدران معابدهم ومقابرهم يعد دليلاً قاطعاً على معرفة الإنسان لفن التصوير منذ عصور قديمة هذا بالإضافة إلى أن الفن القبطي أمتاز بمعرفة فن التصوير الجداري ، ولذلك فلا غرابة في أن العرب قبل الإسلام عرفوا هذا الفن سواء في مكة أو في يثرب على الرغم من قلة الإنتاج الفني الذي يدعم ذلك ، ولكن استناداً إلى شواهد وأدلة لا يمكن إنكار أهميتها يمكن القول بأن العرب لم يعرفوا فن التصوير فحسب بل مارسوه أيضاً .

وتتلخص هذه الشواهد والأدلة في الموقع الجغرافي للجزيرة العربية بين قارات العالم القديم " آسيا . أفريقيا . أوروبا " ذلك الموقع الذي جعلها همزة الوصل بين الأمم وواسطة العقد بين الحضارات الأولى ومن هذه الشواهد مزاولة بعض العرب قبل الإسلام في مكة صناعة التماثيل والأصنام^(٢) والصور التي كانت تحيط بالكعبة كآلهة يعبدونها من دون الله ،

(١) يسمى بالإنجليزية Painting وبالفرنسية Miniature & Peinture وبالألمانية Malerei وبالإيطالية Pittura

(٢) ذكر الأزرقي في " أخبار مكة " أسم أحد صانعي التماثيل وهو أبو تجزأة الذي كان يصنع الأصنام في الجاهلية وبيعها واختلفت المصادر في ضبط أسمه ، أنظر :

أحمد تيمور باشا . التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور / زكي محمد حسن) طبعة حديثة عن مركز الشارقة للإبداع الفني ،

القاهرة ١٩٤٢ م ، ص ١٨١ . ١٨٢

هذا علاوة على خروج القوافل التجارية من مكة شمالاً وجنوباً وكذلك انعقاد الأسواق وأثرها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي ، هذا إلى جانب تداول النقود المصورة بين عرب شبه الجزيرة العربية ، تلك النقود التي كانت تحمل صور الملوك الساسانيين والأباطرة البيزنطيين حيث كانت المعاملات الخارجية تجلب من الخارج هذه النقود المتداولة في شبه الجزيرة العربية وقتذاك .

ومن هنا يتضح أن عرب الجزيرة العربية كانوا يملكون حاسة فنية متميزة ساعدتهم على التذوق الفني للعديد من المنتجات التي تحمل أعمالاً تصويرية .

وبظهور الإسلام كان فن التصوير معروفاً وممارساً في شبه الجزيرة العربية غير أن الأمر يختلف بعض الشيء بالنسبة للمسلمين في تلك الفترة حيث أن مسائل الجهاد والدعوة إلى الإسلام ذلك الدين الجديد في مراحل الأولى ومحاولة نشره في جميع شبه الجزيرة العربية وما حولها ، ومن هنا يمكن القول أن المسلمين في تلك الفترة انصرفوا إلى ذلك الهدف الأساسي واستطاعوا بالفعل إخضاع الولايات المجاورة لهم^(١) هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن مسألة نظرة الإسلام والمسلمين للتصوير في ذلك الوقت كان لها أثرها الواضح على ذلك الفن ، حيث لم تترك الأعمال الحربية الوقت الكافي للمسلمين للنظر إلى شئون التصوير وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما أثير حول موقف الإسلام من التصوير إلا أن الأمر لم يستمر على هذه الحالة طويلاً ، فمع نهاية عصر الخلفاء الراشدين وبداية العصر الأموي بدأت عناية المسلمين بفن التصوير وهناك من النصوص القديمة التي تشير إلى عناية المسلمين بتزويق المخطوطات منذ القرون الأولى ومن هذه النصوص ما جاء في كتاب "كليلة ودمنة" الذي ترجمه عبد الله بن المقفع في أيام الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور في حوالى سنة (١٣٢ هـ - ٧٥٠ م) حيث جاء في هذا النص "قد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزويقه" .

ومع ذلك فإن معظم الدراسات والمؤلفات تؤكد بأنه لم يصلنا مخطوطات مزوقة بالتصاوير ترجع إلى ما قبل أواخر القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي ، والغالب طبقاً لما

(١) كان من نتيجة تلك الأعمال الحربية أن ظهر واضحاً التأثيرات المختلفة لهذه المناطق على الأعمال الفنية الإسلامية في مراحلها الأولى وما بعدها ، أنظر :

ورد فى النصوص التاريخية وكتب الرحالة والمؤلفات الحديثة أن ما تم من تصاوير خلال الفترة السابقة على العصرين الأيوبي والمملوكي يتمثل فى الصور الجدارية ^(١) بالفيسفساء وأيضاً بالألوان المائية " الفريسكو " والتي تستدعى أن نلقى الضوء على مثل هذه الأعمال الفنية قبل دراسة تصاوير المخطوطات فى العصرين الأيوبي والمملوكي .

ففى العصر الأموي وصل إلينا أقدم الصور الإسلامية المنفذة بطريقة الفيسفساء ^(٢) ولعل أبرز الأمثلة على ذلك ما وجد من صور داخل قبة الصخرة بالقدس الشريف ^(٣) فقد كانت الفيسفساء تغطى البناء كله من الداخل بما فى ذلك منطقة القبة أوقبتها من الداخل والخارج ، كما كانت تكسو أرضية المبنى أيضاً ، ويذكر أن جدران المئمن الخارجى بقبة الصخرة كانت تكسى فى الأصل عند الإنشاء بالصور الفيسفسائية من الخارج ولكنها تساقطت وأعيد تزيين الجدران من الخارج ببلاطات من الخزف وذلك فى وقت متأخر والحق أن فيسفساء قبة الصخرة تبقى على مر الزمان من أهم آثار التصوير والزخرفة الإسلامية فى بدايتها نظراً لأنها من أقدم الصور الجدارية الفيسفسائية الباقية حتى الآن ومن ثم يصبح من المؤكد أن فنانيين من أهل الشام قاموا بتنفيذ هذه الصور الفيسفسائية ممن برعوا فى هذا المجال ^(٤) ويؤيد ذلك ما ذكرته السيدة فان برشم " Van Berchem " " إذ تقول " إننى أعتقد جازمة أن العرب اعتمدوا على عمال

(١) يطلق على التصوير الجداري المصطلح الفني " Mural Painting " ويقصد به التصوير الذى يطبق على الجدران والسقوف بأى وسيلة مستخدمة كالفريسكو أو الموزايكو أو الزيت أو غيرها .

(٢) الفيسفساء عبارة عن تصميمات فنية مبنية على قطع صغيرة أو نصوص ذات ألوان متعددة تصاغ على حسب التصميم وتطبق أما على الأرضيات أو الجدران فى لوحات مستقلة ، وقد تكون هذه القطع من الأحجار أو الخزف أو الزجاج وتلصق بعضها إلى جانب بعض على طبقه من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصور ، أنظر : أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الطبعة الثانية ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٤٥ ، وأنظر أيضاً :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، الطبعة الأولى . مكتبة مدبولي ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٢١٤ .

(٣) أنشأها عبد الملك بن مروان سنة (٧٢ هـ / ٦٩١ . ٦٩٢ م) وتعتبر من أولى المنشآت الإسلامية فى بلاد الشام ولم تكن مسجداً بالمعنى المعروف بل قبله واستعملت للصلاة ولكن دون أن يكون لها مئذنة .

(٤) لعل ذلك يكون دليلاً هاماً يبرز أهمية سوريا فى مجال التصوير الجداري مما يعد تمهيداً واضحاً لازدهار فن تصاوير المخطوطات خلال القرن ٦ هـ ١٢ م

الفسيفساء المحليين في الشام " كما تعتبر زخارف وصور الفسيفساء والتي وجدت في الجامع الأموي بدمشق^(١) إحدى الأمثلة الرائعة على ذلك وخاصة الجزء الذي يرجع إلى العصر الأموي بعد أن كسى بطبقة من الملاط حجبته عن الأنظار حتى اكتشفه العالم دي لوري " Delorey " في سنة ١٩٢٧ م ويطلق على هذا الجزء بين علماء الآثار اسم " مصورة نهر بردى " وتقع هذه الرسوم في داخل المسجد الأموي على مقربة من مدخله الرئيسي ويبلغ ارتفاع الفسيفساء التي يشملها ٧,١٥ متر وتمتد مسافة ٣٤,٥ متر^(٢) وتشهد صور الفسيفساء بالمسجد الأموي للفنان في هذا العصر بالقدرة على التنوع والابتكار والمحافظة قدر المستطاع على تقاليده وخاصة ما حرص الدين الإسلامي على الإشارة إليها في بداية ظهوره ولعل ما يؤكد ذلك أن هذه الصور طبيعية تمثل المياه والنبات والعمائر وتخلوا من رسوم الكائنات الحية ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية في طابعها العام

كما تعد صور الفسيفساء التي كانت تزين حماماً ملحقاً بقصر خربة المفجر^(٣) والتي تزين أرضية الحنيه في غرفة الاستقبال إحدى الأمثلة التي تشير إلى أن صور الفسيفساء التي ترجع إلى العصر الأموي لم تكن قد استخدمت في منشآت دينية فحسب بل استخدمت أيضاً في المنشآت المدنية .

أما عن الصور الجدارية التي نفذت بطريقة الألوان المائية " الفريسكو " ^(٤) خلال العصر الأموي فلعل أقدمها تلك الصور التي اكتشفت في قصر عمره ^(٥) ويكاد يجمع معظم علماء

(١) بنى الجامع الأموي بدمشق في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك وكانت بداية إنشائه في سنة (٨٧ هـ - ٦٠٧ م) وانتهى (٩٦ هـ - ٧١٥ م) في السنة التي مات فيها الوليد .

(٢) أنظر صفحة ٢٤ من هذا البحث

(٣) يرجع هذا القصر إلى عهد الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ) (٧٢٤ - ٧٤٣ م) وقد شيد ليكون استراحة ملكية للصيد وقد قام بالكشف عنه كل من العالمين هاملتون Hamilton وبرامكي Baramki في الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٨ م أنظر : أبو الحمد محمود فرغلي : المرجع نفسه ص ٥٤

(٤) كلمة فريسكو Fresco كلمة إيطالية تعني رطب وهي رسم الصور المائية على الجص لزخرفة المباني ، وطريقة إعداد هذه الطريقة هي أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذهبة في الماء ويراعى أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون في أثناء جفافه وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . أنظر :

حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٥٩ م ، ص ٤٩

(٥) إحدى القصور التي بنيت في صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية وينسب إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك =

الآثار والفنون الإسلامية على أن صور قصير عمره تعتبر من أشهر وأكثر الصور الجدارية الأموية الباقية حتى الآن وتشتمل على رسوم كائنات حية توضح الموضوعات المختلفة ومن أبرزها صورة أطلق عليها اسم "صورة أعداء الإسلام" أو "صورة ملوك الأرض" وصورة "بروج السماء" وبالإضافة إلى الصور الجدارية التي وجدت في قصر عمره هناك بعض الصور الأخرى التي وجدت في قصر الحير الغربي^(١) وتعد هذه الصور على درجة كبيرة من الأهمية لفن التصوير الإسلامي في عصوره الأولى وذلك لندرة ما وصلنا من المعلومات التاريخية أو من صور المخطوطات الإسلامية التي ترجع إلى تلك الفترة المبكرة .

وفي العصر العباسي نهج خلفاء بني العباس نهج خلفاء بني أمية في زخرفة قصورهم بالصور الجدارية ، وقد عثر على نماذج من هذه الصور الحائطية في جناح الحريم بالجوسق الخاقاني ، كما أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير في تزيين قصورهم ومجالسهم ، فقد جاء في كتاب "ألف ليلة وليلة" ما يفيد أن الخليفة هارون الرشيد (١٧٠ - ١٩٢ هـ) (٢٨٦ - ٨٠٩ م) زخرف قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد رسوم على نمط الرسوم الساسانية ، كما أنه من المعروف أن مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور^(٢) وبالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التي أجريت في سامرا^(٣) عن صور مائة مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسي ويرجع الفضل في حفظ تحف سامرا وصورها حتى تم اكتشافها في العصر الحديث إلى أن هذه المدينة لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة .

= (٩٦٠ هـ) (٧١٠-٧١٥) واكتشفه العالم ألو موزيل Alois Musil في عام ١٨٩٨ م .

(١) شيده الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ) (٧٢٤ - ٧٤٣ م) واكتشفه العالم دانييل سلومبرجيه Daniel

Schlumberger منذ عام ١٩٣٦ م ولمزيد من التفاصيل عن القصور الأموية أنظر :

Henari Stierlin : Islam, volume 1 (early architecture from Baghdad to Cordoba, Taschen, London 1996, P., 65-82

(٢) حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى : المرجع السابق ص ٦٩

(٣) شيدت مدينة سامرا سنة (٢٢١ هـ ٨٣٦ م) على يد الخليفة العباسي المعتصم وانتقلت عاصمة الخلافة الإسلامية إليها ، وظلت

مدينة سامرا من المدن ذات الأبنية الرائعة والقصور الجميلة طول عمرها ، وكانت آهلة بسكانها حتى عام (٢٧٩ هـ ٨٩٢ م)

حتى خربت وعادت مدينة بغداد مرة أخرى لتصبح عاصمة الخلافة العباسية .

ويذكر بعض العلماء أن صور الفريسكو بسامرا تتسم بالتحوير والجمود والبعد عن المنطق وعن الواقع وتميزت بالميل نحو الزخرفة عن طريق الخطوط والتسطيح وفقدت التجسيم والتعبير عن العمق وبذلك أصبحت تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص فعلى الرغم من الاعتماد على بعض الأساليب الفنية الساسانية أو البيزنطية فلقد أسيغت وصبغ منها فن إسلامي له طابعه المميز وأصبحت هذه المميزات الفنية من الخصائص الفنية العامة لفن التصوير الإسلامي المتمثل في الصور الجدارية المتنوعة وصور المخطوطات الإسلامية وأيضاً في زخارف التحف التطبيقية عبر العصور الإسلامية .

وإذا كان هذا الأمر بالنسبة لفن التصوير قبل القرن (٦ هـ - ١٢٠ م) بوجه عام فإنه بالنسبة لمصر في تلك الفترة لا يختلف الأمر كثيراً ، فقد أشارت المصادر إلى أن العناية بالتصوير في مصر ترجع إلى ما قبل هذا التاريخ بوقت طويل وإذا كان لم يصلنا آثار مادية من التصوير ترجع إلى القرون الأولى ، فإن المصادر الأدبية قد أشارت إلى عناية الطولونيين بالصور وإلى زخرفة خماروية لبستانه بالتماثيل فقد عرف عن خمارويه ولعه باتخاذ التماثيل من باب اللهو والزينة ^(١) .

والواضح أن التصوير الطولوني المتأثر بأسلوب سامرا ظل الأسلوب السائد في مصر إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز فيما ورثوا من التقاليد الفنية الطولونية ، ولم تستمر الدولة الطولونية في مصر فترة طويلة حيث سقطت عام (٢٩٣ هـ - ٩٠٥ م) وخلال تلك الفترة كانت الفنون الإسلامية بما في ذلك التصوير الجداري والتصوير على التحف التطبيقية كما كان من قبل مع ملاحظة قلة التأثيرات القبطية إلى حد كبير بعد ظهور الأسلوب الفني القادم من سامرا بالعراق ^(٢) .

وبقيام الدولة الفاطمية اهتم الفاطميون بالتصوير كمظهر من مظاهر الحضارة بالإضافة إلى اهتمامهم بالمصورين ومنحهم كثيراً من العناية والرعاية ، فقد بدأ الفاطميون بالفعل ومنذ أن استقر سلطانهم بمصر منذ الأيام الأولى في الاستعداد للقيام بنهضة حضارية شاملة في كافة المجالات بداية من نظام الحكم والإدارة إلى الاهتمام بالمنشآت المعمارية بالإضافة إلى اهتمامهم البالغ في مجال الفنون الصغرى ، أى أن الفتح الفاطمي لمصر لم يكن يعنى

(١) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٧٩ م ، ص ٢٤٦

Dimand M.S : A handbook of Mohammedan decorative arts, New York 1930, p., 86

(٢)

قيام حكومة مكان أخرى بل كان بمثابة انقلاب ديني وثقافي واجتماعي بعيد المدى ، وقد ساعدهم في ذلك أن مصر بسعة مواردها وكثرة أرزاقها ومكانها من القلب بالنسبة للعالم الإسلامي ، قادرة على تحقيق أهدافهم الاستراتيجية في يوم من الأيام^(١) .

ولذلك فإن التصوير الجداري خلال العصر الفاطمي كان يسير بشكل طبيعي ووصلنا أن مصوراً من العصر الفاطمي يسمى الكتامي صور في دار النعمان بالقرافة صوراً لسيدنا يوسف في الجب وقد مثل يوسف فيها عارياً ، ولون الجب باللون الأسود بحيث كان يخيل للناظر أن جسم يوسف باباً مفتوحاً فيه^(٢) ، ووصلنا أيضاً من العصر الفاطمي صوراً مائتة على الجص وجدت في الحمام الفاطمي بجهة أبي السعود بمصر القديمة^(٣) حيث زخرفت بعض حنايا جدرانها بصور مائتة مرسومة على الجص كانت قد تطرق إليها التلف وربما يرجع هذا الحمام إلى القرن الرابع الهجري . العاشر الميلادي .

واهم هذه الصور واحدة في إحدى الحنايا تمثل شاباً جالساً يمسك بيده كأساً ويرتدي جلباباً تزينه حليات^(٤) ويبدو أن الفنان المسلم قد توصل في هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان وبرع في استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق .

وتجدر الإشارة إلى أن فن التصوير الفاطمي لم يقف عند حد مصر فقط ولكنه انتشر أيضاً بانتشار نفوذ الفاطميين وحضاراتهم ، ومصادق ذلك الصور الجدارية التي وجدت في كنيسة الكابلابالائينا في باليرمو بجزيرة صقلية^(٥) حيث اشتملت هذه الكنيسة على العديد من الصور الجدارية المنفذة بطريقة الفريسكو تزين جدرانها وسقفها وتحتوي على عبارات

(١) أيمن فؤاد سيد : الدولة الفاطمية في مصر " تفسير جديد " الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ م ، ص ٧٤-٧٥ .

(٢) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثاني ، أوراق شرقية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م ، ص ٣٠٩ .

(٣) كشف الحفائر التي قام بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، أو دار الآثار العربية كما كانت تسمى في ذلك الوقت عن هذا الحمام في سنة ١٩٢٣ م

(٤) حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، شكل ٥ ، ص ٧٨

(٥) بنيت هذه الكنيسة بأمر الملك النورماندي روجر الثاني عام (٥٣٨ هـ - ١١٤٤ م) كما ترجع زخرفة جدرانها وسقفها إلى هذا التاريخ ويذكر أن الملك روجر الثاني اغترف من منهل الثقافة الإسلامية وقرب إليه العلماء المسلمين ، كما تجدر الإشارة إلى أنه قد شب حريق هائل بها عام (٧٤٨ هـ - ١٣٤٨ م) وتم ترميم الكنيسة عام (٨٨١ هـ - ١٤٧٨ م) ، أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ٧٣

باللغة العربية ، وكذلك داخل الصور توجد كلمات عربية بالخط الكوفي يقطع بالقول بأنها من عمل فنانين مسلمين أو على الأقل من عمل فنانين تثقفوا بالثقافة والتقاليد الإسلامية .
أما عن الموضوعات الزخرفية فهي تشتمل على عناصر أدمية وحيوانية وصور من البلاط وصور راقصات وكذلك صور من الحياة اليومية وهي مشابهة للموضوعات الزخرفية المحفورة على الأخشاب الفاطمية ومشابهة أيضاً للعناصر الزخرفية التي اشتملت عليها مجموعة كبيرة من الأواني الخزفية ذات البريق المعدني في العصر الفاطمي .

كما تجدر الإشارة إلى أن معظم الموضوعات التصويرية في المخطوطات القبطية والتي عرفت في الفن الإسلامي باسم المنمنمات (Miniatures) والتي يرجع معظمها إلى الفترة من القرن الثالث الهجري . التاسع الميلادي إلى القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي قد رسمت بأسلوب لا يمكن أن ينطبق عليه المميزات القبطية الأصلية التي تميزت بالتجريد والتحوير والبعد عن الطبيعة ، بل أن هذه الموضوعات التصويرية تتبع المدرسة الإسلامية المصرية المعاصرة أي المدرسة الفاطمية^(١) ومن هنا يمكن القول أن بوادر تصاوير المخطوطات قد بدأت تظهر بشكل بسيط خلال العصر الفاطمي ثم تطور الأمر بعد ذلك في نهاية العصر الفاطمي ، تلك الفترة الزمنية التي وصلنا فيها بعض الأعمال التصويرية على الورق .

فقد عثر على عدد من الأوراق غير المؤرخة تشتمل على صور ملونة عثر على بعضها في إقليم الفيوم والاشمونين بمصر ، ويغلب على الظن أنها تعطي تصوراً جيداً عن حالة فن تزويق المخطوطات الإسلامية في مصر وعلى وجه الخصوص في الفترة من القرن الثالث الهجري . التاسع الميلادي وحتى القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي ، أي خلال الفترة التي سبقت تاريخ ما وصلنا من مخطوطات مزوقة بالتصاوير خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

(١) سعاد ماهر : الفن القبطي ، القاهرة ١٩٧٢ م ، ص ١٦

وأبرز هذه الأعمال التصويرية :

قطعة من الورق^(١) عبارة عن بردية ذات لون بني مائل إلى الإصفرار محفوظة في مجموعة الارشيدوق رينز في مكتبة الدولة في فيينا (Perf, Exhibition, no. 954) وتبلغ مساحة الورقة (٩,٤ × ٧,١ سم)^(٢) ويشتمل هذا الجزء من البردية على رسم بالحبر الأسود الداكن يمثل النصف الأمامي من فارس ملتح يمتطى صهوة جواده ، ويعدو مسرعاً ويرتدى الفارس رداءً فضفاضاً يتدلى إلى عقبه وغطاء رأس مخروطي الشكل ينتهي في أعلاه بذؤابه تتجه نحو الأمام ، كما يميل الفارس أثناء عدو الحصان إلى الأمام ، وقد أمسك بيده اليمنى رمحاً وباليسرى ترساً يخفضهما إلى أسفل (لوحة رقم ١) ويلاحظ هنا أن المصور نجح في التعبير عن العدو السريع وإظهار ملامح التصميم والعزيمة على وجه الفارس بالإضافة إلى التعبير عن إظهار بعض التفاصيل الدقيقة في جسم الحصان وعلى وجه الخصوص ذلك الشعر الكثيف المنسق الذي يتدلى من أعلى رقبة الحصان إلى أسفل بشكل قريب إلى حد كبير من الواقع .

وفي أسفل الرسم كتابة بالحبر نفسه بقي منها عبارة تقرأ " الفرس بالصاد " ويذكر بعض علماء الآثار^(٣) أن هذه العبارة تثير بعض التساؤل بصدد موضوع الصورة ذلك أن لفظ " صاد " على حد قولهم قد تكون بمعنى داء يصيب الإبل فتسيل أنوفها فتسموا برأسها ، وقد تكون أيضاً بمعنى من يرفع رأسه كبراً كالملك ، فإذا اعتبرنا كلمة " الصاد " في الرسم بمعنى المرض كان الموضوع يمثل فرساً به هذا الداء ، وبالتالي كانت الورقة جزءاً من مخطوطة عن البيطرة ، أما إذا كان اللفظ يعني الملك أو الأمير كانت التصويرة تمثل أميراً

(١) إذا تحدثنا عن التصوير الإسلامي أدركنا ما كان للورق من شأن عظيم في تطور الفن ، وكانت الصين أول أمة عرفت الورق ، اخترع صناعته " تساي لون " الذي كان يعمل في بلاط " هوتي " من أباطرة أسرة هان نحو ١٠٥ م وقد تعلم العرب صناعته على يد صناع من الصين أسرهم المسلمون حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة ، بداية القرن الثامن الميلادي ، وفي قول آخر على يد صانع صيني أسره زياد بن صالح حاكم تلك المدينة سنة (١٣٤ هـ - ٧٥١ م) وقد كان العالم الإسلامي يستورد من الصين بعد ذلك ضروباً فاخرة من الورق لم يصل المسلمون إلى صنع مثلها . أنظر :

ذكي محمد حسن : الصين وفنون الإسلام ، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية ، القاهرة ١٩٤١ م ، ص ٣٥ .

(٢) ذكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦ م ، شكل ٨٤٩ ، ص ٢٩٠ وانظر أيضاً

Thomas, w. Arnold : the Islamic Book, P.,7 fig., 4

Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, Milano 1998, pl., 30, p., 91

(٣) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٥٧ .

أو ملكاً على ظهر فرس ، والافتراض الثانى أرجح عن الافتراض الأول ، ذلك أن " الصاد " داء يصيب الإبل وليس الخيل ، كما أن الفرس يبدو من خلال التصوير معافى ، كما يبدو من جهة أخرى من خلال هيئة الفارس أنه أمير فى حالة مبارزة وعلى الوجه الآخر من هذه الورقة يرد توقيع المصور " ماصور"^(١) أبو تميم حيدرا^(٢) " بالإضافة إلى بعض العبارات الأخرى مثل " وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت " ثم " الحمد لله شكراً " و " الحمد لله وحده " .

قطعة أخرى من الورق عثر عليها فى مدينة الاشمونين بمصر الوسطى وربما تكون من آثار مخطوط موضح بالتصاوير على حد قول بعض علماء الآثار ، إلا أن الأمر ربما يكون غير ذلك حيث أن الاحتمال الأرجح أن هذه الورقة شأنها شأن العديد من الأوراق التى وجدت أثناء العصر الفاطمى أو قبله وهى عبارة عن أوراق رسم عليها بعض العناصر الآدمية أو الحيوانية بشكل فردى مستقل ولا يمكن اعتبارها ضمن مخطوط مزوق بالتصاوير وذلك لاعتبارات كثيرة أهمها انه لم يصلنا مخطوطات مزوقة بالتصاوير خلال تلك الفترة بشكل مؤكد ، بالإضافة إلى أن هذه الرسوم لا تنم عن موضوع زخرفى واضح مثل معظم تصاوير

(١) " ماصور أبو تميم حيدرا " : ربما كانت هذه العبارة هى أقدم توقيع معروف لمصور إسلامى ورد فيه الإشارة إلى أن التصوير والمصور هو صانع الصورة ومعناها الشكل ، وقد تطلق على صانع الشكل بالألوان أو بالخرط والتجسيم ، غير أن العرف جرى على إطلاق كلمة المصور على صانع الشكل بالألوان أو بالمخطوط ، ونظراً لما شاع بين المسلمين فى العصور الوسطى من تحريم التصوير لم يقبل المصورون على التوقيع على أعمالهم كما أنهم لم يحتلوا فى معظم الأحيان المرتبة اللائقة بهم كغيرهم من الفنانين ، ولم يكتب عنهم الكثير من المؤلفات ، وبالرغم من ذلك فقد وصلنا أسماء العديد من المصورين من العصر الفاطمى مثل : ابن عزيز والقصير وبنى المعلم وأيضاً من العصر المملوكى مثل : أحمد بن على المصرى الرسام وعبد الرحمن بن على بن محمد الدهان وشهرته ابن مفتاح وغيرهم . أنظر :

حسن الباشا : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الثالث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ١١٠٤

(٢) أبو تميم حيدرا : هو مصور مصرى وصلنا توقيعه على هذا العمل وللأسف لم تصل إلينا معلومات من خلال المؤلفات السابقة عن ميلاده أو عن وفاته إلا أن المؤكد أنه مصور عاش خلال العصر الفاطمى فى مصر وقام بعمل العديد من المناظر التصويرية ليس على الورق فحسب بل ربما امتدت أعماله إلى تحف أخرى لعل أبرزها الخزف الذى زادت شهرته خلال العصر الفاطمى على وجه الخصوص ومما يدل على ذلك أن اسم " حيدرا " من الأسماء الشائعة فى العصر الفاطمى ، كما أننا نستطيع أن نتعرف على أسلوبه من خلال هذا العمل الفنى حيث يؤكد هذا المصور قدرته الفنية التى ظهرت بوضوح فى إظهار جوانب الحركة وتلك التعبيرات على وجه الفارس وإن كان أسلوبه يتميز بالبعد عن قواعد التشريع والمنظور . أنظر :

حسن الباشا : المرجع نفسه

المخطوطات التي كانت تنقل المتن وتعبّر عنه عن طريق الصور ، ومساحة هذه الورقة (٧,٥ × ٨,١ سم) وهي محفوظة في مجموعة الارشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية في فيينا تحت رقم (١٣٦٨٢) وتؤرخ بالقرن الرابع الهجرى . العاشر الميلادى وترجع إلى مصر ، وتحمل هذه الورقة رسم أسد يقف وأمامه أناء ، وقد استطاع الفنان أن يعبر عن المعالم الرئيسية لجسم الحيوان بما فيها إظهار العضلات المختلفة ، بالإضافة إلى التعبير عن الشعر الكثيف الذى يكسو الرقبة ويتدلى أسفل رأس الحيوان بشكل انعدم فيه التجانس والتناسب بين أعضائه فرسم الرأس بحجم أكبر لا يتناسب مع بقية جسم الأسد ، كما أن وضع الأرجل الأمامية لا يتناسب مع الأرجل الخلفية ، كما يبدو من خلال الرسم أن الحيوان يقف على أرضية وكأنها تلال صحراوية وربما قصد الفنان ذلك ليعبر عن البيئة التى يعيش فيها هذه الحيوان ، أما عن الإناء الذى أمامه فهو أقرب إلى شكل الكوب ورسمه الفنان بحجم كبير على أنه إناء يستخدم فى تخزين المياه التى يستخدمها الحيوان فى شربه^(١) (لوحة رقم ٢) .

وهناك قطعة أخرى من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٨٠٦٦) ومقاساتها (١٣ × ٨,٥ سم) وهي عبارة عن ثلاثة أشكال آدمية رسم كل منها داخل عقد نصف دائرى (لوحة رقم ٣) ويبدو أن الرسوم نفذت بشكل بدائى فى تفاصيلها كالملابس التى يرتدونها وأيضاً فى رسم الملامح وكأن الورقة ترجع إلى القرون الإسلامية الأولى ، ويدعم ذلك أن العقود الثلاثة التى تعلو الأشكال الآدمية نفذت بشكل تنعدم فيه الدقة وهي تكون بأكفه غير منتظمة إذا ما قورنت برسوم العماير فى الفترة اللاحقة فيما سنرى بعد ذلك ، ويبدو أن الورقة قد أصابها التلف مما أدى إلى فقدان بعض تفاصيل الصورة .

ومن أجمل تلك الأوراق واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٣٧٠٣) ومقاساتها (١٤ × ١٤ سم) ويبدو فى هذه الورقة الدقة الواضحة فى رسوماتها فهى تشتمل على رسم شخصين ربما يكون قائداً وجندى حارساً له ، وقد رسم القائد وهو يمسك بيده اليمنى حربه ويتمنطق بسيف كتب على الجراب الخارجى له كلمة " عز وإقبال "

(١) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٠ ، ص ٢٩٠ . وأنظر أيضاً :

Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, pl., 30, p., 89

وكتب على ذراعه اليمنى كلمة " بركة " وبينهما زخرفة نباتية عبارة عن فرع نباتي يتفرع إلى قسمين إلى اليمين واليسار مكوناً شكلاً لوزياً ويتقابلاً إلى أعلى ثم يتفرعان مره أخرى ويحصران بداخلهما أربعة طيور ، ويعلو الرسوم الآدمية شريط من الكتابة بالخط الكوفي المورق يقرأ " عز وإقبال للقائد أبى منص " وتنحصر الرسوم الآدمية والنباتية مع الشريط الكتابي داخل إطار من الزخرفة المجدولة^(١).

ومن خلال العناصر الزخرفية التي تشتمل عليها هذه الورقة يتضح أن الفنان كان أكثر براعة في تنفيذ عناصره أكثر مما سبق أن شاهدنا كما في الورقة السابقة ، ولعل هذه الورقة ترجع إلى زمن أحدث من سابقتها وهي تؤرخ بالقرن الخامس أو السادس الهجري . الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى ، فقد أظهر الفنان الدقة في إظهار الفارق بين رسم الشخصين حيث يبدو واضحاً أن إحدى هذه الشخصيات تمثل أميراً أو قائداً ويتضح ذلك من خلال غطاء الرأس الذى يرتديه وهو عبارة عن خوذة أشبه بتاج ذات زخارف مضلعة يتدلى من تحتها الشعر بشكل مصفف ومنسدل على رقبته فى حين اختلف غطاء الرأس بالنسبة للشخص الآخر فهو يرتدى عمامة مضلعة وشعره ظهر أسفلها وكأنه عبارة عن زؤابتان ، كما اختلفت أيضاً ملامح الوجه فى كلا الشخصين فبينما نجد الملامح الهادئة التى تنم عن الوقار الواضح لشخصية القائد نجد العكس تماماً فى ملامح الحارس التى تبدو فيها غلظة وحدة ، كما أن تمنطق القائد بالسيف ربما يكون إحدى الأشياء المقصودة من الفنان لإظهار الفارق بين الشخصيتين ، كما لا يخفى نجاح الفنان فى زخرفة ملابس الآدميين بشكل زخرفى جميل^(٢) (لوحة رقم ٤) .

ومن التحف التى تشير إلى الأعمال التصويرية قبل القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى قطعة من الورق محفوظة بالمتحف البريطانى ومقاساتها غير دقيقة نظراً لما أصابها من تلف واضح فى جميع جوانبها ، والراجح كما تذكر بعض المراجع أنها تنسب إلى العصر الفاطمى وتمثل أيضاً إحدى الرسوم الشعبية^(٣) التى ظهرت بوضوح على معظم

(١) Schatze der kalifen : Islamische kunst zur fatimidenzeit, pl., 30, p., 88

(٢) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٢ ، ص ٢٩١ وأنظر أيضاً :

Bernard Lewis: The world of Islam, London 1976, P., 209

Bernard Lewis: The world of Islam, , op., cit.,, P., 214

(١)

(٣)

التحف المتنوعة خلال هذه العصر (لوحة رقم ٥) إلا أن الموضوع الذى تمثله هذه الورقة يعد غاية فى الأهمية ، فهى تمثل معركة حربية استخدمت فيها العديد من الأسلحة المعدنية كالسهم والحرا ب والتروس والسيوف وأن الموضوع ربما يصور الدفاع عن قلعة حربية تتضح عناصرها المعمارية فى الصورة ، وتشتمل الورقة على مجموعة من الفرسان الذين يصبون سهامهم تجاه مجموعة أخرى من الجنود أغاروا على قلعتهم ، وقد نجح الفنان بشكل رائع فى التعبير عن الحركة وفى أوضاع الجنود وهى تصوب أسلحتهم وفى حركة الخيول المتبارزة وفى أوضاع الجنود وهم يصبون أسلحتهم وفى حركة الخيول المتبارزة وفى أوضاع الجنود الذين لقوا مصرعهم ، إلا أن الفنان لم يراع التناسب بين رسوم المحاربين وبين رسم القلعة الحربية حيث تبدو الأشكال الآدمية والحيوانية بحجم يفوق حجم القلعة الحربية إلا أن ذلك لم يمنع من التعبير عن قصده المباشر الذى يريده وهو تصوير الجانب الحربى بشكله الطبيعى وتصوير شكل القلعة بشكل رمزى (شكل رقم ١) تبدو دلالاته واضحة لكى تساعد فى إظهار قصد الفنان ولعله نجح فى ذلك إلى حد كبير ، كما لا يمكن أن نغفل التسطيح الواضح فى الصورة ، وعدم مراعاة قواعد المنظور وأن كانت هذه المسألة واضحة فى معظم تصاوير المخطوطات خلال القرون التالية وسوف تتعرض الدراسة لهذا الموضوع بشئ من التفصيل فى حينه^(١) ، وبالإضافة إلى مجموعة الأوراق السابقة تحتفظ مجموعة شريف صبرى بالقاهرة بقطعة من الورق مقاساتها (١٣ × ٢٠,٥ سم) ومؤرخه بالقرن الخامس أو السادس الهجرى . الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى ، وقد أصاب الرسم الكثير من التلف مما يصعب معه وصفه إلا أن العالم الجليل المرحوم الدكتور / ذكى محمد حسن قام بوصفها^(٢) حيث يذكر أنها تحمل رسم رجل جالساً على مقعد كبير ورأسه فى وضع ثلاثية الأرباع ويتدلى من رأسه خصلات من الشعر تتدلى على جانبيه رأسه ويده اليسرى مرفوعة إلى صدره ، ويبدو أن فيها كأساً كما أن النسب بين أجزاء الجسم بعيدة عن الواقع وألوان الرسم غير واضحة فلا يظهر فيها إلا نقط ذهبية للحلى حول العنق والذراعين والوسط ، أما الإطار ففى أركانه رسوم مربعين

(١) أنظر صفحات من ٣٠٢ إلى ٣٠٩ من هذا البحث .

(٢) ذكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، شكل ٨٥٤ ، ص ٢٩٢ ، ص ٥١٠

متداخلين وفي المستطيل الواقع بين المربعين العلويين آثار رسم أرنبين متقابلين وكذلك في المستطيل الواقع بين المربعين السفليين ، أما المربعين الجانبيين فنرى رسوم ثلاثة ببغاوات في الجهة اليمنى ، ومثلها في الجهة اليسرى على مهاد من الفروع النباتية (لوحة رقم ٦) .

وتعليقاً على هذا الوصف يمكن القول بأن الشكل الآدمي المرسوم على هذه الورقة لا يمكن أن يكون لرجل بل هو لسيدة تبدو ملامحها واضحة وخاصة ذلك الشعر المتدلى من رأسها ، كما أن الحلى الموجود حول رقبتها وحول ذراعها كما يذكر عالمنا الجليل في وصفه لا يمكن أن يرتديه رجل ، بالإضافة إلى أن الكأس التي تمسكها بيدها ربما تمثل إحدى مناظر الشراب التي انتشرت بكثرة على العديد من التحف التطبيقية خلال العصر الفاطمي على وجه الخصوص ، وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه المجالس كان بعضها يتم في الهواء الطلق ويدعم ذلك القول رسوم الببغاوات وأشكال الأرناب التي رسمت على مهاد من الزخرفة النباتية .

وهناك أيضاً قطعة من الورق محفوظة بمجموعة شريف صبرى بالقاهرة ومقاساتها غير معلومة نظراً لما أصابها من تلف واضح في جميع جوانبها ، وترجح بعض المصادر نسبتها إلى القرن الخامس أو السادس الهجري . الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي^(١) وتحمل رسوماً لشكل آدمي عبارة عن شخص واقف وتشبه ملامحه الوجوه القبطية لدرجة تذكرنا بما يسمى وجوه الفيوم ، ولا غرابة في ذلك فكما سبق القول أن هناك العديد من الصور القبطية التي تأثرت في أسلوب رسمها بالأسلوب الفاطمي ، كما أن هناك العديد من المنتجات الفنية الإسلامية التي كانت تحمل بين زخارفها عناصر زخرفية وموضوعات قبطية ربما يكون ذلك من أساليب تسويق التحف الإسلامية للعملاء الأقباط الذين كانوا يتمتعون بالثراء كما سنرى فيما بعد عندما نتحدث عن هذه المسألة ، وعلى يسار هذا الشكل الآدمي نصاً كتابياً يقرأ " رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم " (لوحة رقم ٧) وهناك قطعة من الورق محفوظة بمتحف آثار كوم أوشيم مزخرفة بشكل فيل وأمامه شكل نسر (لوحة رقم ٨) .

وبالإضافة إلى كل هذه الأعمال التصويرية التي تمت قبل العصرين الأيوبي والمملوكي من تصوير جداري بالفريسك أو الفريسكو أو أعمال تصويرية على الورق ، إلا أنه لا يمكن

(١) ذكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المرجع السابق ، شكل ٨٥٥ ، ص ٢٩٢

أن نغفل أن التصوير على التحف التطبيقية خلال تلك الفترة يعد أيضاً من الأعمال التصويرية التي نجح الفنان المسلم في أن يبرز موهبته في مجال التصوير وقام بزخرفة معظم التحف التطبيقية بموضوعات تصويرية متنوعة والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة وفي كافة مجالات الفنون الإسلامية كالمنسوجات والتحف المعدنية والزجاجية والخزفية والتحف المصنوعة من الخشب والعاج وغيرها فعلى سبيل المثال عندما نتعرض لأبرز الموضوعات التصويرية التي نفذت على المنتجات الخزفية :

يمكن ملاحظة أن الرسوم الحيوانية هي أكثر الموضوعات شيوعاً وأكثرها أهمية أيضاً ، وقد نفذت هذه النوعية من الزخرفة بشكل مستقل وكأنها تمثل الموضوع الزخرفي وفي أحيان أخرى نفذت هذه العناصر الحيوانية ضمن موضوع تصويري كامل كموضوع الانقضاض أو الصيد ، وقد أنتشر هذا الموضوع الزخرفي في زخرفة العديد من الأواني الخزفية ومن أمثلته آنية من الخزف محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٧١٢ عليها موضوع تصويري يمثل حيوان مفترس يهجم على أرنب ، وهناك أيضاً بعض الأواني الخزفية اشتملت على موضوعات تصويرية أخرى كالتحطيب والمبارزة وتعد من أبرز الموضوعات والمناظر التصويرية التي انتشرت على التحف الفنية خلال العصر الفاطمي والتي كانت تمثل حياة البلاط .

ولم تكن الأواني الخزفية فحسب هي التي اشتملت على موضوعات تصويرية بل هناك العديد من المنتجات الأخرى فنجد المعادن الفاطمية والتي شكل العديد منها على هيئة حيوانات محفورة على البرونز وأيضاً المنتجات الخشبية التي كانت بمثابة حقلاً واسعاً للمصور خلال العصر الفاطمي من حيث تنوع الموضوعات التصويرية ولعل من أهم هذه المنتجات تلك الأفاريز الخشبية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون وقوام زخرفتها موضوعات متعددة مأخوذة من حياة البلاط ، هذا إلى جانب الموضوعات المأخوذة من الحياة اليومية كما تميزت التحف العاجية في الفترة المبكرة وحتى العصر الأيوبي باهتمامها على موضوعات تصويرية متنوعة^(١) أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن التصوير على التحف التطبيقية كان أحد المجالات التي وجد الفنان المسلم فيها متنفساً لإظهار مواهبه في التصوير

(١) لمزيد من التفاصيل عن المناظر الزخرفية والموضوعات التصويرية على العاج والعظم والتحف الخشبية أنظر :

ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، رسالة ماجستير محفوظة بكلية الآثار - جامعة القاهرة ٢٠٠٠ م

كما أنها كانت عوضاً للدارسين والباحثين لدراسة أساليب التصوير وموضوعاته قبل القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى ، كما يعد دليلاً قوياً على معرفة التصوير قبل تلك الفترة وأن كانت وسيلة التعبير عن هذا الفن مختلفة حيث لم يصل إلينا بشكل مباشر مخطوطات مزوقة بالتصاوير ، وسوف تتعرض الدراسة فى الفصول التالية للعديد من التحف التطبيقية وما تحتوى عليه من عناصر زخرفية متنوعة ، ولذلك فربما يكون من الخطأ التسليم بأن التصوير الإسلامى يقصد به تصاوير المخطوطات فحسب بل يمكن اعتبار فنون التصوير الأخرى السابق ذكرها هى الأساس الفنى لتصاوير المخطوطات ، ذلك أن العناصر الفنية التى تتحكم وتؤثر فى تصاوير المخطوطات هى نفسها العناصر الفنية التى تتحكم فى فنون التصوير الأخرى .

الباب الأول

رسوم العمائر والعناصر المعمارية فى صور
المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى

الفصل الأول

رسوم العمائر الدينية في صور المخطوطات في
العصرين الأيوبي والمملوكي

لا شك أن رسوم العمائر كانت إحدى مميزات تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وأن تفوق العصر المملوكي بعض الشيء في هذه الخاصية ومع ذلك فلم تكن رسوم العمائر على تصاوير المخطوطات أو على الجدران بطرق أخرى كالفسيفساء والفريسكو وليدة تلك الفترة الزمنية بل أن الفنان المسلم استطاع أن يصور العمائر بأشكالها المختلفة وعلى وجه الخصوص العمائر المدنية قبل ذلك بقرون طويلة فقام برسم العديد من العمائر عن طريق الفسيفساء وذلك في الفترة المبكرة كما سبقت الإشارة ومن الأمثلة على ذلك "مصورة نهر بردى" التي اكتشفت داخل المسجد الأموي بدمشق ويتألف التصميم العام لهذه المصورة من هذا النهر الذي يجري بأسفلها من اليسار إلى اليمين وتظهر على جانبه الأيسر في أعلاه قصور وعمائر ذات طوابق عدة ومن طرز مختلفة ويحف بهذه المباني حدائق مزدهرة مثمرة وجبال وتلال وتقوم على ضفة النهر نفسه أشجاراً ضخمة باسقة تتصل جذور بعضها بمياه النهر عند الخلجان الصغيرة التي حفرتها المياه ويحد المصورة أشرطة من وحدات زخرفية متماثلة .

ونظراً لأهمية رسوم العمائر التي ظهرت في هذه المصورة فإن الدراسة هنا يجب أن تلقى الضوء على بعض تفاصيلها وأبرز العناصر المعمارية التي تشتمل عليها حيث أن مثل هذه الرسوم المعمارية تعتبر من الأشياء الأولى التي أهتم المصور المسلم بها واستطاع تصويرها على جدران منشآته ، فإذا كانت الدراسة هنا تهتم برسوم العمائر في صور المخطوطات فيجب ألا تتجاهل مثل هذه الرسوم التي نفذت بطريقة الفسيفساء حيث أن محاولات الفنان المسلم في هذا المجال وفي هذه الفترة تعد بداية قوية في مجال رسوم العمائر على المواد المختلفة سواء على الجدران أو على الورق ، لذلك فإن الدراسة سوف نلقى الضوء على مثل هذه الرسوم بشئ من التفصيل الذي لا يخرج عن موضوع البحث .

وتألف الرسوم المعمارية في هذه المصورة من مجموعة من المباني بعضها خلف بعض (لوحة رقم ٩ ، شكل ٢)^(١) فيها منزل تعلوه مظلة تعتمد في بعض الجوانب على أعمدة وفيها برج دائري على شكل مخروط مقلوب ، وفيها بناء يتألف من أعمدة يرتكز عليها سقف مسطح ، ويشاهد في هذه المباني منازل بنيت مستقلة ومن دور واحد وفيها أيضاً منازل

بنيت من طابقين (لوحة رقم ١٠ شكل ٣) وفيها بعض المنازل التي بنيت بأشكال مرتفعة عن مثيلاتها وتحف بها الأشجار الضخمة والأسقف بعضها جمالوني الشكل والبعض الآخر مسطح ، كما تشتمل جميع هذه المنازل على مجموعة كبيرة من النوافذ المستطيلة والتي وزعت بشكل متناسق على جدران المنازل (لوحة رقم ١١ شكل ٤) كما نجح الفنان في رسم بعض القصور بشكل ينم على الثراء والأبهة فقد بنى أحد هذه القصور من طابقين ويبدو الطابق الأرضي وكأنه بنى بشكل دائري حيث تتصدر واجهته مجموعة من الأعمدة الكورنثية الشكل ويغلب عليه الطابع الزخرفي ، أما الطابق الثاني فيمثل تقابلاً مع الطابق الأرضي ذلك أن الأعمدة الكورنثية تنتقل هنا إلى الجانبين في حين نشاهد الأعمدة الدورية في الوسط وبدلاً من القبتين في الجانبين في الطابق الأرضي يرى في وسط الطابق الثاني حنية كبيرة يزخرف طاقيتها زخرفة مشعة على هيئة الصدف من النوع المعروف في الفن البيزنطي ، ويقوم فوق سطح هذا الطابق على الجانبين عمود ربطت بأعلاه مظلة يتدلى على السطح على هيئة الخيمة ، ومن الملاحظ أن واجهة القصر تملؤها الزخارف المختلفة من أعمدة كورنثية ودورية وحليات نباتية وهندسية ودلايات من عروق اللؤلؤ إلى غير ذلك من الزخارف التي تضيء على المنظر طابع الثراء والتأنق ، وقد نجح الفنان في رسم بعض مداخل هذه القصور على شكل شرفة مربعة الشكل ترتفع إلى أعلى بشكل مستطيل وذلك على أربعة أعمدة كورنثية الشكل تتوجها عقود نصف دائرية وقد فرغت المساحات المحصورة بين الأعمدة كما يغلب عليها الطابع الزخرفي (لوحات ١٢ ، ١٣ ، ١٤)^(١).

ومن خلال هذه العناصر المعمارية التي سبق ذكرها وغيرها من التفاصيل الأخرى يمكن القول أن المباني التي اشتملت عليها هذه المصورة تمثل المباني السورية في ذلك الوقت وخاصة تلك الأسقف الجمالونية الشكل والتي ظهرت أيضاً في المباني الدينية وفي بعض المساجد أبرزها المسجد الأموي كما أن كثيراً من مبانيها على شكل البازيليكا كما يمكن القول أن هذه المصورة وما بها من عمائر تشهد بالقدرة على الابتكار وبالمهارة في

(١) لمزيد من التفاصيل على زخارف مصورة نهر بردى بكافة أشكالها وعناصرها . أنظر :

حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص ٣٢-٤١ وأنظر أيضاً :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، المرجع السابق ، ص ٥٠-٥٣

التصميم وبقوة التعبير وبدقة الوصف والمقدرة على التنويع ، أى أن الفن الإسلامى قد أحرز فى فن التصوير منذ البداية تقدماً عظيماً ، ولم تكن مصورة نهر بردى هى المثل الوحيد على رسوم العماير بل هناك العديد من الأمثلة الأخرى التى سبقت الإشارة إليها^(١) لذلك فلا غرابة فى اهتمام الفنان المسلم خلال العصرين الأيوبي والمملوكى برسوم العماير المتنوعة بكافة تفاصيلها المعمارية فى صور المخطوطات حيث أنه من المعروف أن العمارة كانت أهم المجالات الفنية التى تفوق فيها المسلمون ، وقد زاول المعماريون المسلمون بناء جميع أنواع العماير فخلفوا لنا كثيراً من الأبنية سواء الدينية كالمساجد والمدارس والكتاتيب والخانقاوات والأضرحة ، أو المدنية كالقصور والبيوت والأسواق والوكالات والحمامات والبيمارستانات والأسبله ، والعسكرية كالقلاع والأبراج والأسوار وأبواب المدن والأربطة ولقد وصلنا نماذج كثيرة من هذه العماير الإسلامية فى مختلف الأقطار الإسلامية وكان لكل من هذه الأنواع تصميمه الخاص به والملائم لوظيفته ، كما اختلف طرازها باختلاف العصور والأقطار .

ولاشك أن العصرين الأيوبي والمملوكى كان لهما النصيب الأكبر من هذه المنشآت بكافة أنواعها وأن كان الفنان المسلم خلال هذين العصرين لم يستطع أن يرسم لنا كافة هذه العماير داخل صور المخطوطات إلا أنه نجح فى التعبير عن أنواع متعددة منها كما سنرى خلال الدراسة .

فبالنسبة للعصر الأيوبي فقد اشتهر سلاطين الأيوبيين بحبهم للعلم والعلماء فكان صلاح الدين الأيوبي يجمع حوله رجال العلم ويحضر مجالسهم ليستمتع إليهم ويشاركهم فى أبحاثهم^(٢) وأيضاً بقية سلاطين بنى أيوب ، ولعل ذلك يوضح أسباب اهتمام سلاطين الدولة الأيوبية ببناء العديد من المنشآت المعمارية لعل أبرزها المدارس التى تدرس فيها العلوم

(١) أنظر صفحات ١٤ - ٢١ من هذا البحث

(٢) بالإضافة إلى اهتمام السلطان صلاح الدين الأيوبي ببناء العديد من المنشآت المختلفة إلا أنه أهتم أيضاً بإصلاح وترميم العديد من المساجد القائمة التى بنيت خلال العصر الفاطمى ومنها على سبيل المثال الإضافات والإصلاحات التى قام بها بمسجد الحاكم بأمر الله والتى ذكرها ابن دقمان . أنظر :

ابن دقمان : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، الجزء الرابع ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية . ١٣٠٩ هـ ، ص ٦٩ ولمزيد من التفاصيل عن الجانب التاريخى لسلاطين الدولة الأيوبية . أنظر :

Barbara Brend : Islamic art, British Museum press, London 1991, p., 96 - 98

Bear, Eva : Ayyubid metal work with Christian images, New York 1989.

Mackenzie, Neil. D: Ayyubid Cairo, a topographical study, Egypt 1992, p., 19 - 22

الدينية وغير الدينية ، وبالإضافة إلى المدارس التي كانت تمثل نوعاً من التعليم العالي الجامعي ، وجدت في العصر الأيوبي كتابات لتعليم الصغار القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن^(١) .

أما العصر المملوكي فتعتبر عمائر هذا العصر وعلى وجه الخصوص العصر المملوكي الجركسي بمصر آخر ما وصلت إليه عبقرية المعمار المصري المسلم من الأداء والإتقان سواء كان ذلك في تعدد العماير من حيث الوظيفة ، ولعل خير دليل على ذلك أن المهندسين في العصر الجركسي واجهتهم مشاكل غاية في الصعوبة بسبب المساحات الصغيرة التي بنوا عليها عمائرهم في هذه الفترة وكان عليهم أن يلبوا متطلبات الأمراء والسلاطين وأثرياء الناس بتصميمات فذة ترضى طموحاتهم ، ومن بين أسباب هذه المشاكل ازدهار الأحياء القديمة بالمباني وعدم انتظام الطرق والحارات وصغر المساحات المتاحة^(٢) كما لا يمكن أن نغفل أحد أهم الأسباب التي ساعدت على ازدهار فن العمارة خلال العصر المملوكي وهو تنافس أمراء المماليك على تشييد المنشآت الدينية والمدنية وحرصهم على إقامة أضرحة فخمة لدفن رفاتهم فيها .

وقد ترتب على ازدهار العمارة خلال العصرين الأيوبي^(٣) والمملوكي أن قام المصور برسم الكثير من العناصر المعمارية داخل صور المخطوطات ، ومن هنا فإن الدراسة سوف تستعرض أهم العناصر المعمارية المختلفة التي ظهرت في صور المخطوطات خلال تلك الفترة الزمنية وذلك من حيث التخطيط العام ومواد البناء والواجهات وما تشتمل عليه من

(١) سعيد عبد الفتاح عاشور : دولة الأيوبيين والمماليك ، ص ١٤٨

(٢) نبغ عدداً من المهندسين المتمرسين في عصر المماليك استطاعوا أن يشيدوا ما يطمح إليه السلاطين والأمراء من مبان وعمائر امتازت بالفخامة والجمال .

ومن بين هؤلاء المهندسين ابن السيوفي وكان كبير المهندسين في عصر الناصر محمد ومن أعماله المدرسة الاقباقية بالجامع الأزهر وجامع الطنبغا المارداني ومنهم ابن بيليك المحسني الذي شاد عمارة السلطان حسن ومنهم أيضاً أسرة ابن الطولوني وهي أسرة من المهندسين نبغت في عصر المماليك الجراكسة ، وقد كلف رأس هذه الأسرة أحمد بن الطولوني لعمارة المسجد الحرام ، وصاهره السلطان الظاهر برقوق وبنى أبنه محمد مدرسة الظاهر برقوق بالنحاسين . أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية : المجلد الأول ، ص ٣١٧

(٣) لمزيد من التفاصيل عن بعض مظاهر التطور والازدهار خلال العصر الأيوبي . أنظر :

Hassan Abdel El wahab : Among Islamic monuments, p., 9

Mme R.L. Devonshire : L'Egypte Musulmane, Caire 1982, p., 51 – 68

أبواب ومداخل ونوافذ وشرفات ومآذن وقباب وغيرها بالإضافة إلى العديد من العناصر المعمارية داخل المنشآت كالأبواب والصحن وغيرها .
هذا بالنسبة للعمارة الدينية التي بلا شك تحتل المقام الأسمى بين العمائر الإسلامية سواء من حيث كثرة العدد ودرجة الحفظ وجمال الزخرفة ومهارة الصنعة ومدى الفخامة .

تخطيطات العمار

تميزت العمارة الإسلامية على مر عصورها بالتنوع في التخطيط وحجم المنشأة ما بين الاتساع أو الفخامة وما بين الصغر في المساحة ، ولعل صغر مساحة المنشأة كان من أبرز مميزات العمارة خلال العصر المملوكي وعلى وجه الخصوص خلال العصر الجركسي حيث تميزت العمارة بصغر مساحتها مقارنة بما كان قبلها من العصور وربما يرجع ذلك إلى ازدهار المناطق الأهلية بالسكان في العواصم القديمة " الفسطاط . العسكر . القطائع . القاهرة " غير أن هذا التصغير كان يتغاضى عنه إذا ما كانت المنشأة خارج نطاق المناطق الأهلية بالسكان ولنتقارن على سبيل المثال بين المجمع الذي شيده السلطان الظاهر برقوق^(١) بمنطقة النحاسين والذي يتكون من جامع ومدرسة وقبة ضريحية^(٢) وبين المجمع الذي شيده السلطان الناصر فرج بن برقوق^(٣) بجبانة المماليك^(٤) لنذكر الفارق الواضح بين المساحتين ، فالمجمع المبني في الجبانة اتاحت له مساحة خلاء شاسعة وواجهات خالية من جميع الجهات بينما مجمع السلطان برقوق بالنحاسين لا يوجد له سوى واجهة واحدة هي المظلة على شارع المعز لدين الله ، ولعل ذلك يدفعنا إلى القول بأن هناك أسباباً كثيرة أدت إلى تنوع التخطيط المعماري للمنشآت المعمارية المختلفة سوف يتم الحديث عنها بشكل تحليلي من كافة جوانبها^(٥) وعلى وجه الخصوص في مجال العمارة

(١) الملك الظاهر برقوق أول ملوك الجراكسة كان مملوكاً للأتابك يلبنغا فأعتقه وعينه في كثير من الوظائف من الجندية إلى الطبليخانه ثم أمير مائه ومقدم ألف وأمير أخور حتى ولي ملك مصر سنة (٧٨٤ هـ / ١٣٨٢ م) وظل في الملك حتى توفي سنة (٨٠١ . ١٣٩٩) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٤٢ .

(٢) تقع هذه المنشأة بشارع المعز لدين الله الفاطمي " حي النحاسين " أنشأها الملك الظاهر أبو سعيد برقوق بن انس في سنة (٧٨٨ . ٧٨٦ هـ / ١٣٨٤ . ١٣٨٦) وتعتبر من المنشآت التي تعددت وظائفها فهي مسجد ومدرسة وخانقاه وقبة ضريحية . أنظر :

حسني نوبصر : العمارة الإسلامية في مصر عهد الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٦١

(٣) فرج بن برقوق السادس والعشرون من ملوك الترك وأولادهم بالديار المصرية وهو أول ملوك أولاد الجراكسة بمصر . أنظر : ابن إياس : محمد بن أحمد بن أياس الحنفى ، بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الأول ، القسم الثانى ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ .

(٤) تقع هذه المنشأة بجبانة المماليك أو ما يعرف بالقرافة الشمالية وهي موازية حالياً لطريق صلاح سالم أنشأها الملك الناصر فرج بن برقوق وكانت بداية البناء في سنة ٨٠٣ هـ . ١٤٠٠ م والفراغ منه سنة ٨١٣ هـ . ١٤١١ م طبقاً لما ورد في النصوص الكتابية التي وجدت على الواجهة الرئيسية وعلى عضادتي المدخل الشمالى . أنظر :

حسني نوبصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، المرجع السابق ، ص ٣١٥ . ٣١٦

(٥) أنظر صفحة ٢٣٤ . ٢٣٦ من هذا البحث

الدينية سواء كانت المساجد أو المدارس أو الخانقوات^(١)، فقد بنيت بعدة طرز من بينها طراز المسجد التقليدي المتأثر بعمارة مسجد الرسول ﷺ والذي يتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة ظلات وأدمج في هذا الطراز عناصر معمارية مسيطرة للعصر المملوكي منها القباب الضريحية والسبيل والكتاب وطباق الصوفية بالإضافة إلى بعض العناصر المعمارية الأخرى التي تميزت بها العمارة المملوكية وعلى وجه الخصوص العمارة الجركسية ويعتبر مسجد السلطان الظاهر بيبرس^(٢) أبرز الأمثلة على هذا الطراز وأيضاً يعتبر مسجد الناصر محمد بن قلاوون^(٣) مثلاً آخر غير أن هذا الطراز تميز بصغر مساحته إذا ما قيس بمساحة المساجد الأولى مثل جامع عمرو بن العاص بالفسطاط وجامع أحمد بن طولون بالقطائع والجامع الأزهر بالقاهرة الفاطمية .

أما الطراز الثاني للعمارة الدينية فهو طراز المدرسة ويعتمد على صحن مكشوف أو مغطى "دور قاعة" وعدة أيوانات تراوحت ما بين أيوان واحد واثنين وثلاثة وأربعة وهو ما يسمى بالمدرسة^(٤) فمنذ أوائل القرن الخامس الهجري . الحادي عشر الميلادي أخذت الدول

(١) الخانقاه كلمة فارسية معناها بيت وجعلت في بادئ الأمر لانقطاع الصوفية فيها للعبادة والذكر ومع تطور التصوف في العصر المملوكي وتطور العمارة أيضاً تطور مفهوم الخانقاه ، ومن دراسة وثائق الأوقاف يمكن القول بأن الخانقاه في عصر سلاطين المماليك أصبحت مدرسة ومسجد ومسكن للطلاب الصوفية أو الدارسين . أنظر : محمد محمد أمين ، ليلي على إبراهيم : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، الطبعة الأولى ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ١٧ .

(٢) يقع هذا الجامع بميدان الظاهر بالقاهرة وبشبه في تخطيطه إلى حد كبير مسجد أحمد بن طولون ، فهو يتكون من صحن محاط بأروقة من جهاته الأربع ورواق القبلة يتكون من ست بلاطات بينما يتكون الجانبين من ثلاثة والرواق الشمالي الغربي من اثنين فقط وقد أنشأه السلطان الظاهر بيبرس وهو الرابع من ملوك الترك وكانت مدة حكمه لمصر تزيد عن تسعة عشر عاماً حيث تولى في سنة ٦٥٨ هـ وشرع في بناء مسجده فيما بين سنة (٦٦٥-٦٦٧ هـ / ١٢٦٦-١٢٦٩ م) وتوفي بدمشق سنة ٦٧٦ هـ . أنظر :

كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٨١

(٣) جامع الناصر محمد بن قلاوون ، ذكره المقرئ في خطه باسم "جامع القلعة" ويقع في القسم الجنوبي من قلعة صلاح الدين على يسار الداخل من البوابة الوسطى للقلعة قادماً من الباب الحديد ، وقد أنشأه الناصر محمد بن قلاوون في سنة (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ومازال يحتفظ بتاريخ تأسيسه وهو منقوش على بابه البحري . أنظر :

أبو المحاسن يوسف بن تغرى بردى : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، الجزء الثاني عشر ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .

(٤) تعددت نظريات علماء الحضارة والآثار الإسلامية حول ظهور المدارس الإسلامية كما تعددت نظرياتهم في أصل المصدر الذي اشتقت منه المدرسة تخطيطها وهو نظام الأيوانات المتعامدة على صحن أوسط مكشوف ، وقد بدأ المستشرقون الأجانب أولاً أبحاثهم في أصل نشأة المدرسة وعمارتها الأثرية من سنة ١٨٩٤ م وبدأتها العالمية "فان برشم" وتوالت الأبحاث حتى سنة ١٩٦١ م وكان آخر بحث للعالم "جرابار" ثم قام بعد ذلك أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية المرحوم د / أحمد فكرى بجامعة الإسكندرية وغيره باستكمال هذه الأبحاث وقد خلصت أبحاثهم ونظرياتهم إلى نتائج عديدة ونظريات مختلفة . أنظر :=

الإسلامية تسهم بطرق فعالة في إنشاء المدارس باعتبارها مؤسسات تعليمية على مستوى عال هدفها التفقيه في الدين حسب المذاهب السنية وازدهرت هذه الظاهرة بصفة خاصة في عصر السلاجقة والأتابكة وكان الوزير السلجوقي نظام الملك من أعظم مؤسسي المدارس ، كما حظيت حركة إنشاء المدارس بالرعاية الفائقة في عهد السلطان نور الدين محمود ومن أعظم منشآته المدرسة النورية الكبرى التي أسسها في دمشق سنة (٥٦٣ هـ - ١١٦٨ م)^(١) وعلى نهج نور الدين محمود في إنشاء المدارس ورعايتها سار صلاح الدين ومن خلفه من الأيوبيين فانتشرت المدارس في مصر وسوريا^(٢) وبلغ عدد المدارس في مصر وحدها في نهاية العصر الأيوبي خمسة وعشرين مدرسة وتوالى إنشاء المدارس بعد ذلك في عصر المماليك على يد السلاطين والأمراء وغيرهم من الأثرياء حتى صارت المدارس من أبرز السمات الحضارية للعصر المملوكي .

ومما لاشك فيه أن ظهور المدارس استلزم تطوير طراز معماري خاص بها ، وقد قام هذا الطراز على اتخاذ الأيوان قاعة عامة للدراسة وللصلاة ، فضلاً عن تزويد المدرسة بمساكن للدارسين ويتمثل نضج هذا الطراز في التصميم المعروف بالمتعامد أو المتقاطع cruciform Plan وهو الذي يشتمل على فناء مربع أو مستطيل في منتصف كل جانب من جوانبه الأربعة أيوان مفتوح عليه ويقام بين الأيوانات وحول أركان الفناء قاعات أخرى ومساكن للدارسين وقد ظهر هذا التصميم بصفة خاصة في القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي وتعتبر الكثير من المدارس المملوكية متماشية مع هذا الطراز .

وإذا كان التخطيط قد تنوع تنوعاً كبيراً خلال العصر المملوكي على أرض الواقع فإن الفنان المسلم لم يتمكن من إظهار هذا التنوع داخل صور المخطوطات ولعل المصور لديه

= أمال العمرى ، على الطائش : العمارة في مصر الإسلامية " العصريين الفاطمي والأيوبي " مكتبة الصفا والمروة ، القاهرة ١٩٩٦ م ، ص ١٠٢ . ١٠٧

Barbara Brend : Islamic Art. P., 100

(١)

وقد ذكر ابن بطوطة في رحلته لدمشق غالبية هذه المدارس بالإضافة إلى ذكره أبواب دمشق وبعض المشاهد والمزارات بها .
أنظر :

ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، الجزء الأول ، دار الشرق العربي ، بيروت " طبعة حديثة " ص ٢٣ - ٢٤

(٢) لمزيد من التفاصيل عن التأثيرات المعمارية في مصر وسوريا . أنظر :

حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، القاهرة ١٩٦٢ م

من الأسباب الكثيرة ما يمنعه من الوصول إلى هذا الهدف إلا أنه استطاع أن يشير إلى بعض أشكال التخطيط في بعض تصاوير المخطوطات ففي تصويره من مخطوط "كشف الأسرار"^(١) المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي تمثل "تصويرة الخفاش" بحسب ما أطلق عليها علماء الآثار فقد نجح الفنان بالفعل في الإشارة أو الرمز إلى بعض أشكال التخطيط فالناظر إلى إحدى صور هذا المخطوط (لوحة رقم ١٥) يمكن أن يستنتج التخطيط العام للمنشأة التي تتصدر الصورة وهي عبارة عن تخطيط يرجح أن يكون من صحن وإيوانين أو رواقين وإذا كان الفنان لم يشير إلى هذا التخطيط بشكل مباشر إلا أنه وضع "رسم" المكونات المعمارية لهذا التخطيط فرسم على كل جانب من جانبي المدخل حجرة مربعة مغطاة بقبة بينما رسم الفنان الإيوانين أو الرواقين أعلى التصويرة بشكل مسطح وأن كان يقصد رسمهما خلف المدخل وهو الواضح فرسمها على شكل مربعين متجاورين كل مربع يتوسطه نافذة مستطيلة الشكل ذات المصبات المعروفة في المباني الإسلامية .

ولكن يبقى هنا سؤالاً وهو أين الصحن ؟

فإذا اعتبرنا أن الصحن هو تلك المساحة المحصورة بين كتلة المدخل وبين الإيوانات الخلفية فإن ذلك يكون أقرب الاحتمالات الصحيحة ، ونظراً لطبيعة الفنان المسلم في العصر المملوكي وميله إلى الطابع الزخرفي فقد قام بزخرفة تلك المساحة بزخارف هندسية فهو لم يرسم منظوراً للبناء بقدر ما يرسم مبنى له واجهة هي كل ما يهتم به على أساس أنها تتصدر تصويرته أما باقي العناصر فكان يكتفى بالإشارة إليها ، وإذا كانت تلك المساحة لا تعبر عن شكل الصحن المعتاد فأين يرسم الفنان ذلك العنصر المعماري الهام ؟ لذلك فالاحتمال الأقرب إلى الصواب أن تلك المساحة تمثل صحن المنشأة وأمامها إيوانين ويطلان على الواجهة الخارجية وخلفها إيوانين وهذا الاستنتاج يقبل الصحة أو العكس إلا أن شكل المنشأة لا يعطى انطباعاً غير الذي تم سياقه ويمكن أن نستند على

(١) يتناول مخطوط كشف الأسرار الحديث عن بعض الزهور والحيوانات والطيور ويتضح في هذا المخطوط التأثير الفارسي أكثر من ذي قبل ويلاحظ أن الزخارف كانت أكثر تألقاً وهو طابع العصر المملوكي ، كما يظهر التأثير الفارسي في الأوضاع المختلفة للأشخاص . أنظر :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي : دار الثقافة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٦٠ .

مثال آخر لتأكيد هذا المعنى فقد استطاع الفنان أيضاً أن يعبر عن ملحقاته المعمارية داخل المنشآت الدينية بأشكال متنوعة ومختلفة ففي تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ في مكتبة طوبقا بسرأي باستانبول تحت رقم " ريفان ١٦٣٨ " والمؤرخ بسنة (٩٧١ هـ - ١٥٦٣ م) وينسب إلى مصر والتي تمثل " إحدى المباني " نجد أن الفنان استطاع أن يعبر عن ملحقات المنشأة بشكل بسيط ويوحى بما في داخلها من عناصر معمارية وأبرزها الصحن الذي لم يستطيع الفنان أن يرسمه بشكل واضح في الصورة السابقة إلا أنه في هذه الصورة قام برسمه بطريقة واضحة وصريحة فهو يتصدر خلفية الصورة وهو عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل توجد بداخله أبرز العناصر المعمارية التي كانت تتوسط الصحن ألا وهي عنصر النافورة التي رسمت مثمثة الشكل وأن كانت هنا أقرب إلى الشكل الدائري وهي توحى بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه المساحة هي صحن المنشأة كما نجح الفنان هنا أيضاً في التعبير عن الإيوانات الجانبية التي تحيط بالصحن فرسمها بكل ما تشتمل عليه من قطع أثاث وغيرها من العناصر الأخرى .

ومن هنا يمكن القول أن الفنان بقدر ما صادفه من صعوبات في التعبير عن تخطيط المنشآت المختلفة سواء كانت دينية أو مدنية أو عسكرية وهذا الأمر كان يعنى بالنسبة له شيئاً فرعياً فهو لا يعنى بالتخطيط المعماري بقدر ما يعنى بالتعبير عن أشياء وردت في متن المخطوط أو أشياء يريد إبرازها داخل البناء بغض النظر عن اهتمامه بالتخطيط العام ومع ذلك فقد نجح بقدر المستطاع أن يعبر عن إظهار بعض عناصر المنشأة الأساسية كالصحن والإيوانات بأشكال مختلفة وطرق عديدة حسب الإمكانيات المتاحة له .

وخلاصة الحديث هنا أنه يمكن القول بأن هناك الكثير من الأسباب التي أدت إلى تنوع التخطيط للمنشآت المعمارية المختلفة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي على أرض الواقع سيأتي الحديث عنها في موضعه أيضاً هناك العديد من العوامل التي جعلت المصور لا يهتم بإظهار التخطيط العام للمنشأة وكأنه مخطط مرسوم plan حيث أن هذا الأمر لا يعنيه في شيء بقدر ما كان يعنيه أن يظهر في تصاويره الأشياء التي يشتمل عليها المتن .

مواد البناء

تعددت مواد البناء خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث حوت كل أنواع الخامات تقريباً مثل الحجر بأنواعه والآجر والقرميد بالإضافة إلى استخدام الأخشاب وعلى وجه الخصوص في تغطية الأسقف .

وقد استخدم المعمار خلال هذين العصرين الأحجار بصفة أساسية في تشييد عمائره وكانت تلك الأحجار تجلب من المحاجر المحيطة بالقاهرة مثل جبل المقطم والجبل الأحمر وغيره من الأماكن ، وكانت هذه الأحجار إما من الحجر الجيري أو الحجر الرملي وهي ذات ألوان مختلفة منها الأبيض والأحمر والأصفر ، ولذلك يلاحظ أن المعمار قد استغل اختلاف الألوان في زخرفة واجهات المباني عن طريق استخدام مداмик أو صفوف من الحجر مختلفة الألوان ولاسيما اللون الداكن واللون الأبيض وقد أطلق على هذه النوعية من الأحجار التي تبنى بهذا الشكل أسماء متعددة منها نظام الأبلق^(١) ونظام البناء بالحجر المشهر^(٢) كما استخدم المعمار خلال العصرين الأيوبي والمملوكي الأحجار بأحجام مختلفة منها ما هو منحوت ومنها ما هو غير منحوت فقد استخدم الحجر المنحوت في بناء واجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب^(٣) واستخدم أيضاً الحجر في بناء أسوار قلعة صلاح الدين الأيوبي وكانت معظم الأحجار التي استخدمت في بناء منشآت العصر المملوكي على وجه الخصوص منحوته نحتاً جيداً حيث بنى الإيوان الغربي "قبو الإيوان" بمدرسة وخانقاه الظاهر برقوق من الحجر المشهر .

(١) لفظ الأبلق في المصطلح الأثري يأتي للدلالة على مداмик حجرية في واجهات الأبنية الأثرية المختلفة بتبادل اللونين الأبيض والأسود أو اللونين الفاتح والداكن ، أنظر :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ١٠

وتذكر بعض المراجع أن هذا النظام إحدى سمات العمارة الرومانية أو البيزنطية الأصل . أنظر :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٧٠

(٢) الحجر المشهر Mushahhar نوع من الحجر يعرف "بحجر فص نحيث" كما ذكر في بعض الوقفيات من عصر المماليك وهو في المصطلح الأثري المعماري عبارة عن مداмик حجرية في الأبنية الأثرية الإسلامية نظمها المعمار بشكل تتناول فيه هذه المداميك لونين متبادلين هما الأبيض والأحمر الطوبي غالباً أو الأبيض والأصفر أحياناً . أنظر :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٧٧ وأنظر أيضاً :

سامي احمد عبد الحليم إمام : الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت القاهرة ، الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ . ٥٤٠

(٣) أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، القاهرة ١٩٨٩ م ، ص ١٤٠ .

وقد ذكرت بعض المؤلفات الأجنبية أن الأحجار التي كانت تستخدم في تشييد العمائر المملوكية كان من السهل الحصول عليها من الشمال وربما يعزز أصحاب هذا الرأي بأن الدولة المملوكية قد سكنت مصر وسوريا قرابة أربعمئة سنة وأنه خلال حكم المماليك امتدت الحدود المصرية غرباً إلى الصحراء الليبية وجنوباً حتى السودان وشمالاً حتى البحر الأبيض المتوسط كما امتدت الحدود السورية شرقاً إلى دير الذور والرقاع عند نهر الفرات وجنوباً إلى الصحراء العربية وكان يحدها شمالاً جبال طوروس ، وكانت مصر وسوريا تتقابلان في سيناء حيث يفصل بينهما البحر الأحمر ومن هنا يرى أصحاب هذا الرأي أن مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والأردن كانت وحده واحدة تحت الحكم المملوكي وبذلك كان من السهل الحصول على الأحجار اللازمة لتشييد العمائر المملوكية في مصر من تلك الدول التي تقع تحت السيطرة المملوكية .

لكن يؤخذ على أصحاب هذا الرأي أنهم أكدوا أن الأحجار لم ينعكس استخدامها على المخطوطات المملوكية^(١) أي أن الأحجار لم يظهر استخدامها في صور المخطوطات ودعموا رأيهم بأن القرميد^(٢) قد ظهر في المباني في المخطوطات المملوكية مستندياً في ذلك إلى أن هذه الظاهرة تعتبر تراث فني لمدرسة الموصل .

إلا أنه لا يمكن التسليم بهذا الرأي ، فإذا كانت تأثيرات مدرسة الموصل قد أثرت بالفعل وبشكل واضح في المخطوطات المملوكية إلا أن ظهور مادة الأحجار في صور المخطوطات المملوكية كان واضحاً تماماً وأن معظم تصاوير المخطوطات المملوكية التي اشتملت على رسوم عمائر سواء كانت عمائر دينية أو مدنية قد ظهرت فيها الأحجار كمادة

(١) Duncan Haldane : Mamluk Painting, P., 2

(٢)

(٢) القرميد (Brigue - tuile) عبارة عن آجر مشوى تبني به البرك والآبار استعمل في بلاد ما بين النهرين ، مجففاً بالشمس أو بالنار لإقامة الجدران والدعائم وساعدت خفة وزنه في بناء العقود ، وقد استعمل في العمارة الإسلامية بشكل طاق في إيران والعراق ومصر وهناك نماذج مبكرة منه في قصر الحير الغربي وعقود مسجد قرطبة ، وصنعت منه لاسيما في أسبانيا والمغرب إلى جانب الحجارة الألواح للسقوف وأنصاف الأسطوانات لأقنية الرى المكشوفة وللإحاطة بسطوح الأبنية وخاصة السنامية أو المنحدرة لتلقى ماء المطر وتصريفه في أقنية عمودية توصله إلى الأرض ، كما استعملت حجارتها في تركيب أشكال زخرفية تزيينيه أو كتابية في الجدران والواجهات والمآذن في إيران والعراق ومصر أنظر :

عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية " عربى - فرنسى - إنجليزى " الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٨٨ م ، ص ٣١٤ .

بناء رئيسية ومن أبرز الأمثلة تصويره من نسخة من مخطوط مقامات الحريري^(١) المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة) والتي يرجح نسبتها إلى سوريا وتمثل أبا زيد السروجي في متجر " دكان " محترف الحجام (لوحة رقم ١٧) وفيها يظهر أبو زيد وقد وقف أمام محترف الحجام الذي يواصل عمل الحجام لأحد المرضى الذي يجلس أمامه وتبدو عليه ملامح المرض وآثار الألم والتوجع من تلك الطريقة التي كانت تستخدم كوسيلة للشفاء من كثير من الأمراض ، ويلاحظ أن الفنان أهتم برسم البناء بمادة الأحجار وهي واضحة تماماً وتتميز بأن شكلها يبدو من النوع المنحوت نحتاً جيداً وبنيت

(١) احتلت مقامات الحريري منزلة رفيعة بين دارسي اللغة العربية وآدابها وأقبلوا على حفظها واهتم العلماء بشرحها والتعليق عليها ، كما نالت في العصر الحديث أهمية كبيرة في الغرب فترجمت إلى عدد من اللغات الأوروبية ، بل أنها ترجمت إلى الألمانية بأسلوب موزون مقفى يشبه أسلوبها في اللغة العربية ، كما حظيت مقامات الحريري بصفة خاصة بعناية الرسامين الإسلاميين في العصور الوسطى إذ يتضح من عدد النسخ المزوقة بالتصاویر التي وصلتنا منها أنها كانت أكثر الكتب العربية تزويقاً وتوضيحاً بالصور وقد بلغ عدد النسخ المزوقة المعروفة منها أكثر من عشر نسخ .

ومؤلف المقامات هو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري الحرامى الشافعى (٤٤٦ . ٥١٦ هـ) (١٠٥٤ . ١١٢٢ م) وقد كتبها في الربع الأول من القرن الثاني عشر بعد الميلاد والمؤلف ولد بالبصرة وسكن محله بنى حرام ومن هنا لقب بالحرامى وتعلم في الأدب على يد أبي القاسم الفضل بن محمد العصبانى البصرى وسار على نهج بديع الزمان الهمدانى في استخدام المحسنات اللفظية ووصل بها غايتها في مقاماته .

والمقامات هي أشهر مؤلفات الحريري وعددها خمسون مقامة وهي نوع من القصص القصيرة ذات طابع خاص تحكى مغامرات لشخصية ابتكرها الحريري وهي شخصية أبى زيد السروجى وترويه شخصية أخرى هي شخصية الحرث بن همام وأبو زيد كما صوره الحريري . شيخ ذو دهاء ، ضليع في اللغة ، متمكن من أسرارها ، ضاقت به سبل العيش المتواضع وألجأته الظروف إلى الزهد في الحياة الشريفة التي تليق بشيوخ العلماء أمثاله فطاف بالبلدان يتخذ من دهائه وعلمه وتمكنه من اللغة وسيلة إلى الرزق ، ويقال أن الحريري رسم هذه الشخصية من واقع الحياة ، إذ يقال أنه كان جالساً في مسجد بالبصرة حين دخل عليه شيخ غريب رث الثياب على قسط وافر من الفصاحة وذلاقة اللسان وخفة الظل ولما سئل على اسمه أجاب " أبو زيد " ولما سئل على اسم بلدته أجاب " سروج " فأعجب الحريري بشخصية أبى زيد السروجى هذا وألف مقامه استوحى بطلها منه وسماها باسمه ، ونالت هذه المقامة إعجاب من قرأها فأنشأ الحريري سائر المقامات على نمطها ، أما الشخصية الأخرى وهي شخصية الحرث بن همام راوى المقامات فصاحبها يتفق مع أبى زيد من حيث التمكن في اللغة واستخدام نفس الأسلوب ولكنه يختلف عنه من حيث الخلق والطباع ففي حين نجد أبا زيد رجلاً خارجاً على التقاليد والعرف والأخلاق السائدة ، نجد الحرث بن همام رجلاً عادياً طبيعياً ، يحافظ على تقاليد مجتمعه ، ومن المحتمل أن الحريري رمز به إلى نفسه الواعية . لمزيد من التفاصيل أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤٣ - ٤٩ وانظر أيضاً :

Musée du petit palais 14 October 1994 – 8 Janvier 1995 (de Bagdad à ispanhan) fondation ARCH, Paris – Musees Electa 1994, P., 116

على شكل صفوف منتظمة ، إلا أن الشكل العام للبناء يدل على صغر حجمه وأنه ليس من المنشآت الضخمة كما سئرى فى بعض المنشآت التى بنيت من الأحجار فى بعض التصاوير الأخرى وخاصة تلك التى استخدمت فى بناء بعض المنشآت المدنية وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد فى مقابلة الراوى الحرث بن همام فى نصيبين (لوحة رقم ١٨) ويظهر فيها أبا زيد مرتكز على عصا وينحنى بجسمه تجاه الراوى ليبدى له تقديره واحترامه وفيها رسم الفنان بناء على شكل جدارين متجاورين بينهما ممر مفتوح واستخدم فيها الأحجار كمادة بناء رئيسية وأن كانت الأحجار تبدو هنا بحجم صغير ربما لصغر حجم البناء نفسه إلا أنها تعد دليلاً قوياً وقاطعاً على استخدام الفنان الأحجار فى بناء منشآته التى ظهرت فى صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكى .

كما أن استخدام الأحجار الضخمة فى المنشآت المعمارية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال هذا العصر ظهر بقوة فى بعض تصاوير المخطوطات ومنها صورة من نسخة من مخطوط " كشف الأسرار " المحفوظ فى المكتبة السلیمانية باستانبول تحت رقم (٥٦٥ لا لا إسماعيل) وأطلق عليها علماء الآثار اسم " صورة الخفاش " (لوحة رقم ١٥) والتى تمثل إحدى المنشآت وسبقت الإشارة إليه ، حيث قام الفنان باستخدام الأحجار ذات الأحجام الضخمة وتبدو واضحة فى الجزء الموجود أسفل كتلة المدخل والنوافذ الجانبية ، فهى أحجار ضخمة استخدمها الفنان بهذا الشكل لكى يطابقها بمثلاتها التى استخدمت فى المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكى وفى هذه الأجزاء على وجه الخصوص فهى ملاصقة لأرضية الشارع وتعرض كثيراً لاحتكاك المارة مما يؤدى إلى تلفها وبذلك نجح الفنان تماماً فى الربط بين استخدام الأحجار الضخمة فى المباني المعمارية وبين مثلاتها التى ظهرت فى صور المخطوطات كما ظهرت أشكال الأحجار الضخمة فى هذه الصورة أيضاً على شكل أعتاب وصنجات معشقة تعلو كتلة المدخل والنوافذ الجانبية .

وإلى جانب الأحجار استخدام أيضاً الآجر ولكن على نطاق ضيق فقد استخدم بصفة خاصة فى بناء بعض القباب والمآذن وظل استخدام الآجر فى بناء الأقبية كما يتمثل فى

إيوان السادات الثعالبة^(١) واواوين المدرستين الكاملية والصالحية وقبو دركاة مدخل ضريح الخلفاء العباسيين ، ففي مدرسة الصالح نجم الدين أيوب بنى الإيوان الجنوبي الشرقى والشمالى الغربى بالآجر المكس بطبقة من الملاط ، كما بنيت أيضاً المئذنة من الطوب الآجر المكسى بطبقة من الملاط^(٢) وكان الآجر يستخدم بصفة خاصة فى الأجزاء العلوية من المباني نظراً لأنه أخف من الحجر وأسهل فى التناول^(٣) ويتميز الطوب الآجر بأنه كان يستخدم فى البناء بطريقتين الطريقة الرأسية والطريقة الأفقية واستخدام هذه الطرق كان يرجع إلى المعمار ورؤيته وأحياناً كان الآجر يستخدم فى البناء بالطريقتين معاً سواء فى منشأة واحدة أو فى عنصر معمارى واحد وفى القبو الخاص بالإيوان الشمالى الغربى لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب قام المعمار باستخدام الطريقة الرأسية فى حين جعلت الجدران السفلية للإيوان من مدا ميك أفقية وقد نجح المصور المسلم خلال فترة العصرين الأيوبي والمملوكى أن يرسم لنا طرق البناء بالطوب الآجر بل شاهدنا استخدام الطريقتين معاً فى مبان داخل تصويرة واحدة وفى تصويرة من نسخة من مخطوط " مقامات الحريرى " المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (٧٢٩٣) والمؤرخ لسنة ٧٢٣ هـ - ١٣٢٣ م (لوحة رقم ١٩) والتى تمثل مقابلة بين أبى زيد السروجى والحرث بن همام يمكن ملاحظة استخدام الفنان للآجر فى الأبنية التى تشتمل عليها الصورة فقد استخدمت الطريقة الرأسية والأفقية معاً وذلك فى الجدار السفلى من الصورة فبنيت المدا ميك السفلية بطريقة أفقية فى حين بنى المدا مك العلوى الأخير بطريقة رأسية يطلق عليها أهل الصنعة اسم " مدا مك شناوى " كما يمكن القول بان البناء بالآجر بهاتين الطريقتين كان منتشراً أيضاً فى سوريا فى ذلك الوقت نظراً لأن علماء الآثار يرجحون نسبة هذه النسخة من المخطوط إلى مدينة سوريا فلا غرابة فى ظهور طرق البناء هذه فى صور المخطوطات

(١) تقع هذه المنشأة بالقرافة خلف ضريح الإمام الشافعى وتقع واجهتها على شارع سيدى عقبة وأنشأها الأمير الشريف فخر الدين أبو نصر إسماعيل وتؤرخ بسنة ٦١٣ هـ - ١٢١٦ م . أنظر :

حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية فى مصر عهد الأيوبيين والمماليك ، المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، المرجع السابق ، ص ١٤٠ وأنظر أيضاً :

حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية فى مصر عهد الأيوبيين والمماليك ، المرجع السابق نفسه ص ٨٠ - ٨٢ .

(٣) حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الأول ، ص ٣١٥ - ٣١٦ .

طالما أنها إحدى طرق البناء فى المنشآت السورية حينذاك ، وفى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى أصبحت الحجارة تحل محل الطوب الآجر فى بناء القباب وزخرفتها^(١) وبالإضافة إلى استخدام الأحجار والآجر فى بناء المباني التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي إلا أنه لا يمكن إغفال مادة القرميد فى المباني المملوكية التى ظهرت خلال صور المخطوطات ولكن لم تكن بقدر استخدام الأحجار أو الآجر .

وهناك بعض الأمثلة على استخدام الفنان المسلم لمادة القرميد فى صور المخطوطات وفى الصورة السابقة يمكن ملاحظة استخدام القرميد كمادة تزيينية أكثر منها مادة بناء حيث قام المصور بتغطية الشخشيخة التى تعلو الصورة بمادة القرميد ورسمها بأشكال تتجه يمينا ويسار حيناً وحيناً آخر يساراً ويمينا بشكل زخرفى بديع .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن القرميد استخدم فى المباني المعمارية فى سوريا أكثر من استخدامه فى مصر وذلك منذ العصور الأولى للإسلام وظهر فى العديد من المنشآت المبكرة التى ترجع إلى العصور المبكرة كما أن وسائل التغطية فى سوريا كانت تعتمد على الأسقف الجمالونية أو السنامية واستخدام القرميد فى هذه الأسقف كان أفضل نظراً لما يتميز به من تجويفات تساعد على سريان ماء المطر به .

وفى العصر الحديث استخدم القرميد بشكل أوسع فى المباني التى تتسم بالفخامة والثراء وأصبح استخدام هذه المادة فى المنشآت رمزاً للأبهة لكونه يستخدم كمادة جمالية أو زخرفية بشكل أكبر .

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٤٢

الواجهات

هى إحدى أهم أجزاء المنشآت المعمارية الدينية والمدينة لأنها تعتبر بحق الشئ الذى يدل على ماهية المنشأة من حيث ضخامتها أو بساطتها ومن حيث مظاهر الثراء والفخامة أو العكس ، ونظراً لأهمية هذا الجزء المعماري بل يمكن أن نطلق عليه البناء الفعلي لأنها تشتمل على العديد من العناصر المعمارية الملحقة بالمنشأة ومنذ العصور الإسلامية المبكرة وحتى العصر الأيوبي والمملوكي أهتم المهندس المعماري بهذا العنصر ففي الكثير من الأحيان نجد العديد من المنشآت اشتملت على أكثر من واجهة ولهذا أسباب كثيرة سوف نتعرض لها الدراسة بشئ من التفصيل في موضعه^(١) ونفس هذه الأسباب ساهمت في اشتمال العديد من المنشآت على واجهة واحدة .

ففي العصر الأيوبي تعد المدرسة الصالحية^(٢) هى أبرز الأمثلة على المنشآت الدينية خلال هذا العصر وهى عبارة عن مدرستين لهما واجهة واحدة هى المظلة على شارع المعز بها تسع حنايا رأسية توجت الثلاث الأولى منها بعقود منكسرة يتوسطها دوائر مفصصة فى حين جعلت الست الباقية أقل ارتفاعاً من الثلاث الأولى ولا يوجد عليها عقود ، وقد نجح المعمار فى وضع أبرز العناصر المعمارية للمدرستين على الواجهة فنجد كتلة المدخل الرئيسية والمئذنة .

وفى ضريح الخلفاء العباسيين^(٣) نجح المعمار فى زخرفة الواجهات الخارجية للضريح بثلاث دخلات ضحلة متوجة بعقود منكسرة مملوءة بالمقرنصات^(٤)

(١) أنظر صفحات ٢٣٧ . ٢٤١ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بشارع المعز لدين الله وقد أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل وهو السابع من ملوك الدولة الأيوبية بمصر على رقعة أرض من القصر الفاطمي الشرقي الكبير وكان البدء فى البناء سنة (٦٤٠ هـ - ١٢٤٢ م) وكان الفراغ من إنشاء المدرسة سنة (٦٤١ هـ - ١٢٤٣ م) كما هو مدون أعلى الباب الذى بأسفل المئذنة . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، المرجع السابق ، ص ١٣٩

(٣) يقع هذا الضريح خلف مسجد السيدة نفيسة رضى الله عنها ويتوصل إليه حالياً من نهاية شارع الخليفة المتفرع من ميدان أحمد بن طولون وكان هذا الضريح فى أصله ضريح لأحد سفراء الدولة العباسية فى زمن السلطان الصالح نجم الدين . أنظر :

حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٩٦

(٤) المقرنص Stalactite فى المصطلح الأثرى هو عنصر إنشائي وزخرفي يعمل عادة من أحجار تنحت وتجمع فى أشكال ذات =

متعددة الحطات^(١) في حين نجد أن ضريح شجرة الدر^(٢) يشتمل على أربعة واجهات قام المعمار بتوزيع العناصر المعمارية للضريح على واجهاته وعلى وجه الخصوص مداخل الضريح حيث يشتمل على ثلاثة مداخل محورية أحدها رئيسي بالجهة الشمالية الغربية والآخرا جانبيان بالجهة الشمالية الشرقية والجهة الجنوبية الغربية أما الواجهة الرابعة فتشتمل على البروز الذي يحتوى على تجويف المحراب من الداخل ، وبذلك تكون واجهات المنشآت الدينية خلال العصر الأيوبي قد تنوعت من منشأة لأخرى طبقاً للأسباب التي سيتم تناولها فيما بعد .

وبالنظر إلى واجهات العماير خلال العصر المملوكي نجد اهتمام مهندس المنشآت بواجهات المؤسسات العامة كالمساجد والمدارس وخاصة خلال العصر المملوكي الجركسي وسارت الواجهات على نمط الواجهات خلال العصر الأيوبي من حيث الاهتمام بوضع العديد من العناصر المعمارية موزعة على واجهات المنشآت بحسب عدد الواجهات كما حرص مهندس العصر المملوكي أيضاً على خط تنظيم الطريق من ناحية مع إفساح مكان لباب الدخول للمنشأة ، بالإضافة إلى نجاح المعمار خلال هذا العصر في إيجاد توازن جميل بين مكونات الواجهة فوضع كرسي المئذنة إلى يمين الواجهة في أغلب الأحيان وكان المدخل يتوسط الواجهة بهيئته الفخمة وما يتوجه من أنواع العقود بينما شغل السبيل والكتاب الشطر الآخر من الواجهة .

ونظراً لطول بعض واجهات المنشأة المعمارية خلال العصر المملوكي فقد قسمها المعمار إلى تجاويف رأسية متجاورة وذلك لتقوية البناء من ناحية وتجميل الواجهات من ناحية

= تنوعات بارزة تؤلف حليات معمارية تتكون من صواعد تشبه خلايا النحل تتدلى في طبقات مصفوفة بعضها فوق بعض في أماكن مختلفة من العمائر الإسلامية مثل أركان القباب وشرفات المآذن والنوافذ وغيرها . أنظر :
عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٢٩٣ وأنظر أيضاً :
Georges Marçais: l'art de l' islam, Paris 1946, P.,130

(١) بدأت ظاهرة زخرفة الواجهات في العصر الفاطمي في الجامع الأقمر وجامع الصالح طلائع . أنظر :
حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٩٨
(٢) يقع هذا الضريح بحى الخليفة ويتوصل إليه من شارع الخليفة المتفرع من ميدان جامع أحمد بن طولون ولا يوجد من بين النصوص الموجودة على هذا الضريح نصاً يحدد لنا تاريخ بناءه بالضبط إلا أنه يشتمل على القاب شجرة الدر وذلك بصيغة " عصمة الدنيا والدين والددة المنصور خليل " ولذلك فمن المؤكد أنه بنى في سنة (٦٤٨ هـ - ١٢٥٠ م) . أنظر :
حسنى نوبصر : المرجع نفسه ، ص ١١١ . ١٠٦

أخرى كما سبق أن شاهدنا ذلك فى العصر الأيوبي أيضاً بالمدرسة الصالحية وعمد المعمار إلى شغل هذه التجاويف الرأسية من أسفلها إلى أعلاها فنجد الجزء الأسفل منها نوافذ ذات مصبغات تفتح فى القاعات والأواوين ويغلق عليها من الداخل مصاريع من الخشب وفى الأجزاء العلوية من الحنايا الرأسية وضع المعمار نوافذ معقودة من الجص المعشق بالزجاج الملون أو نوافذ معقودة من الخشب .

وتجدر الإشارة إلى أن المعمار قد أضاف على تلك الواجهات طراز من الكتابة بالخط الثلث وعادة من يكون على مهاد من اللون الأزرق اللازوردى بينما تكون الكتابة البارزة باللون الذهبى ، وتشتمل هذه الكتابات على آيات قرآنية مناسبة ثم اسم المنشئ وألقابه والمشرف على البناء وتنتهى بتاريخ الإنشاء .

ويتوج الواجهات عادة أشكال زخرفية اختلفت فى أشكالها ما بين الورقة الثلاثية أو الخماسية أو الشكل المسنن " المدرج " أطلق عليها اسم " الشرافات " ولعل ذلك العنصر يمثل الكثير من الأهمية مما جعل المعمار لا يترك منشأة كبيرة أو صغيرة إلا وتوج واجهته بهذا العنصر ، إلا أن الشئ الملفت للنظر أن هذا العنصر المعمارى قلما يظهر فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى التى تشتمل على رسوم العماير أو منشآت معمارية كاملة وخاصة الدينية منها فى حين ظهر هذا العنصر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى والتى اشتملت على رسوم منشآت معمارية مدنية وعسكرية وهو ما سيتم الإشارة إليه بشئ من التفصيل عند الحديث عن المنشآت المعمارية المدنية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات^(١) ولم يترك المعمار هذه الواجهات غفلاً بل زخرفها بشئى أنواع الزخارف الهندسية والنباتية والكتابية .

وبالنظر إلى واجهات العماير المملوكية البحرية أو الجركسية يمكن ملاحظة أن هذه الواجهات تنوعت بشكل واضح ففى حين نجد أن هناك بعض المنشآت التى لها واجهة واحدة مثل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون^(٢) وهى الواجهة الجنوبية الشرقية المطلّة على

(١) أنظر صفحات ١٠٥-١٠٨ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بشارع المعز لدين الله الفاطمي وينسب بداية الإنشاء إلى السلطان الملك العادل زين الدين كتبغا المنصورى الذى ولى مصر سنة (٦٩٤ هـ / ١٢٩٤-١٢٩٥ م) بعد خلع الناصر محمد من ولايته الأولى وارتفع بنائها إلى الطراز المكتوب بواجهتها وذلك فى سنة (٦٩٥-١٢٩٥ م) ثم خلع من الملك قبل إتمامها ، وما لبث السلطان الملك الناصر محمد =

شارع المعز لدين الله لذلك قام الفنان بوضع معظم عناصرها المعمارية على الواجهة الوحيدة الرئيسية فوضع المدخل الرئيسى وكرسى المئذنة وواجهة الضريح وواجهة إيوان القبلة ، ونفس الأمر ينطبق على جامع ومدرسة وخانقاه السلطان برقوق^(١) بنفس الموقع وهى ملاصقة لمدرسة الناصر محمد بن قلاوون ، ولذلك اهتم بها المعمار أيضاً اهتماماً كبيراً فجعل بها كرسى المئذنة وواجهة القبلة الضريحية وواجهة الإيوان الجنوبي الشرقى وكتلة المدخل ، نجد بعض المنشآت الأخرى لها أكثر من واجهة واحدة أبرزها مدرسة السلطان حسن^(٢) التى اشتملت على أربعة واجهات أهمها بطبيعة الحال الواجهة الشمالية الشرقية التى بها المدخل الرئيسى والواجهة الأخرى هى الواجهة الجنوبية الشرقية وبها القبلة الضريحية أما الواجهة الثالثة فهى الواجهة الجنوبية الغربية وتطل على شارع المظفر بينما تطل الواجهة الرابعة الشمالية الغربية على ملحقات كانت خاصة بالمدرسة وتتبع هذه الواجهات نظام البناء الذى ظهرت بواكيره فى عصر الأيوبيين من حيث تقسيمها إلى تجاويف رأسية تشتمل على نوافذ سفلية وعلوية مختلفة الأشكال ، وفى العصر الجركسى أيضاً كان هناك العديد من المنشآت التى اشتملت على أربعة واجهات أبرزها مجمع السلطان الناصر فرج بن برقوق^(٣) حيث قام المعمار بتوزيع عناصر المنشأة المعمارية على جميع واجهاتها فوضع المئذنتين وشبابيك الأسبله والكتائب والمداخل الرئيسية بالواجهة الشمالية الغربية ولعلها أبرز واجهات المنشأة لأنها متجهة للقاهرة والعمران وفى الواجهة الجنوبية الشرقية وضع المعمار بزوايتها قبتان متماثلتان فى الشكل والمساحة خصصت أحدها للرجال " الشرقية " والأخرى للنساء " الجنوبية " ويبرز تجويف المحراب فى هذه

= بن قلاوون أن عاد للمرة الثانية فى سنة (٦٩٨ هـ . ١٢٩٨ . ١٢٩٩ م) فاشتري هذه المدرسة وبنى فيها قبة جليلة وكان الفراغ منها فى سنة (٧٠٣ هـ . ١٣٠٣ م) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ١٣٧

(١) أنظر صفحات ٢٩ . ٣٣ من هذا البحث

(٢) تقع هذه المدرسة بميدان محمد على ويعرف بميدان صلاح الدين تجاه باب العزب من قلعة صلاح الدين وهى أضخم مساجد مصر عمارة وأعلاها بنياناً وأكثرها فخامة ، أمر بإنشائها الملك الناصر حسن فى سنة (٧٥٢ هـ . ١٣٥٦ م) ولم يكمل البناء وأنهم أعمال البناء الأمير الطواشى بشير الجمدار وأنهى بناء القبة فى سنة (٧٦٤ هـ . ١٣٦٣ م) والفسفية فى سنة (٧٦٦ هـ . ١٣٦٥ م) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ٧١ . ٧٠

(٣) أنظر صفحة ٢٩ من هذا البحث

الواجهة أيضاً وفي الواجهة الشمالية الشرقية بها ثلاثة طوابق فوق بعضها كان مخصصة لسكنى الصوفية والواجهة الأخيرة وهي الجنوبية الغربية فتعد الأقل في اهتمام المعمار بها حيث لا يوجد بها سوى شبايك القبة الضريحية^(١).

وقد نجح المصور المسلم خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أن يعبر عن واجهات العمار الدينية أصدق تعبير من خلال تصاوير المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي.

ففي صورة من مخطوط "كشف الأسرار" لأبن غانم المقدسي المحفوظ بالمكتبة السلمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي أطلق عليها علماء الفنون الإسلامية اسم (صورة الخفاش)^(٢) (لوحة رقم ١٥) نجح المصور في تصوير إحدى المنشآت الدينية وصور من خلالها واجهة المبنى بشكل دقيق عبارة عن مدخل ذات عقد نصف دائري وتبدو الصنجات المعشقة تسير مع دوران العقد وتوجد على جانبي المدخل نافذة صغيرة مستطيلة الشكل تفتح هذه النوافذ على ملحقات المنشأة الداخلية، كما نجح الفنان في إبراز عنصر القبة حيث رسم في كل ركن من أركان المنشأة حجرة مربعة الشكل بها نافذة تطل على الواجهة الرئيسية وتغطيها قبة ولم يغفل الفنان أن يظهر باب المنشأة بالإضافة إلى إظهار العناصر الزخرفية التي تزخرف الباب، ولا شك أن وجود القبتين في ركني واجهة هذه المنشأة تشابه إلى حد كبير مع الواجهة الجنوبية الشرقية لمجمع الناصر فرح بن برقوق كما سبق ذكره وتعد هذه المنشأة هي أبرز الأمثلة الواقعية التي تشابه مع شكل الواجهة المرسومة في هذه الصورة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذه الصورة وبالرغم من أنها اشتملت على العديد من العناصر المعمارية الهامة إلا أن الفنان لم يتمكن من إظهار عناصر معمارية أخرى غاية في الأهمية أبرزها المئذنة، وإذا كان ظهور عنصر المئذنة ربما يتطلب من المصور الاتساع برقعة الصورة نظراً لتمييز المئذنة بخاصية الارتفاع ولذلك فهو لم يهتم بإظهارها على اعتبار أن ظهور بقية عناصر المنشأة التي قام برسمها سوف يؤدي الغرض، وله في ذلك كل العذر

(١) حسنى نويصر: العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٣٢٠-٣٢١

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 11, P., 53.

(٢)

، إلا أنه يؤخذ على المصور إغفال عنصر معمارى هام وهو الشرافات التى تزين وتتوج أعلى واجهات المنشآت فهى تتميز بصغر حجمها كما أنها تضاف على الصورة بل على الرسم المعمارى نفسه شكلاً زخرفياً جميلاً وربما استعاض عنها الفنان برسم كورنيش من الجص يتوج أعلى المربعين الذين يحملان القبتين وأن كانت زخرفة هذه الكرانيش لم تظهر بوضوح من خلال الصورة .

كما يحسب للمصور أنه قام بإظهار الزخارف التى كانت تغلب على واجهات المنشآت المعمارية وأبرزها العناصر النباتية حيث زخرف المصور الجزء الذى يعلو كتلة المدخل بزخارف نباتية مشيراً بذلك إلى أن هذه الزخرفة ربما كانت المهاد أو الأرضية التى كان تحمل فوقها طرز الكتابة التى كانت تدون على الواجهات كما سبق ذكره .

ويلفت الانتباه فى هذه التصويرة بعض الأمور منها :

الأمر الأول :

يلاحظ أن الفنان قد اهتم فى هذه التصويرة بالعناصر المعمارية الخارجية والتى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواجهة البناء كالمدخل والنوافذ فى حين أغفل تماماً العناصر الداخلية للمبنى من إظهار أو حتى الإشارة إلى الصحن على سبيل المثال أو ملحقاته بعكس تصويرة أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨)^(١) (لوحة رقم ١٦) والتى تمثل إحدى المباني حيث يلاحظ أن الفنان هنا فى هذه التصويرة نجح فى التعبير أو الإشارة إلى العناصر المعمارية التى تقع داخل المنشأة أكثر من العناصر الخارجية فتظهر واجهة المبنى دون أن تشتمل على أى عناصر سوى مدخلها فقط وأغفل الفنان هنا جميع عناصر المنشأة المعروفة والتى تقع على واجهة البناء إلا أنه أشار إلى بعض ملحقات المنشأة من صحن وبعض الإيوانات وما بها من عناصر أخرى صغيرة وربما يرجع ذلك إلى موضوع الصورة نفسه أو متن التصويرة التى يقوم الفنان بتصويره .

الأمر الثانى :

أن التصاوير التى اشتملت على رسوم العماثر فى كلا المخطوطين اشتملت أيضاً على رسوم النباتات والطيور جنباً إلى جنب مع العناصر المعمارية ويمكن القول تفسيراً لهذا

الأمر أن المصور رسم هذه النباتات والطيور ليضفي على تصويرته نوعاً من الحيوية فالنباتات التي رسمت في التصويرة الأولى من مخطوط كشف الأسرار ليس لها علاقة بالشكل الزخرفي حيث رسم المصور في كل ركن من أركان التصويرة فرع نباتي كبير مجاور للقبة ويصل ارتفاعه بارتفاع القبة ، كما أنه رسم في التصويرة الثانية من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها فروعاً نباتية في كافة أجزاء التصويرة وتتميز هذه الفروع بالارتفاع ورسمت الفروع النباتية في كلتا التصويرتين بشكل أنسيابي يعبر عن الحركة ، كما أن في رسم طيور الخفاش وهما يحلقان أعلى القباب تعبيراً عن الحركة أيضاً ، وبذلك يمكن القول أن المصور بالفعل أضفى على تصاويره الكثير من الحركة التي تفتقدها مثل هذه التصاویر التي تشتمل على رسوم معمارية فقط لأن طبيعة رسم الأشكال المعمارية تتسم بالجمود فهي منشآت ثابتة بطبيعتها فقام الفنان برسم تلك العناصر النباتية والحيوانية لإضافة عنصر الحركة والحيوية وقد نجح في هذا القصد إلى أبعد ما يكون إلا أنه يؤخذ عليه أن بعض رسوم النباتات في التصويرة الثانية من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها اتسمت بالخشونة بعض الشيء وربما يرجع ذلك إلى أن هذه التصويرة ترجع إلى تاريخ متأخر عن التصويرة الأولى من مخطوط كشف الأسرار .

وربما يكون هناك سبباً آخر جعل المصور يقوم برسم هذه العناصر النباتية والحيوانية جنباً إلى جنب مع رسوم العماثر فالمعروف أن رسوم الواجهات وما تشتمل عليه من عناصر معمارية مختلفة تمثل بناء خارجي والواجهات دائماً تمثل الجزء الخارجي للبناء الذي يطل على الشوارع الخارجية وبالتالي يجوز رسم أشكال الطيور وكأنها تحلق في الهواء الطلق في سماء المنطقة التي تقع فيها المنشأة كما أن رسوم العناصر النباتية مقبول إلى حد كبير على اعتبار أنها تمثل زراعات حول المنشأة كأن يحيط بالمبنى بستان أو حديقة زهور وقد شاهدنا بعض أمثلة المباني المعمارية التي كانت تحاط بها أحواض الزهور أو الحدائق وغيرها ليس في مصر فحسب بل في العديد من الأقطار الإسلامية الأخرى .

وأخيراً يمكن القول بأن رسوم الواجهات التي ظهرت في تصاویر المخطوطات كانت إلى حد كبير تتشابه في بعض عناصرها مع مثيلاتها على أرض الواقع مع الوضع في الاعتبار الفارق الكبير بين منشأة معمارية قائمة وبين رسمها على إحدى تصاویر المخطوطات .

المدخل

تعد المدخل من أهم وأبرز العناصر المعمارية التي تشتمل عليها المنشآت المعمارية المختلفة سواء كانت دينية أو مدنية أو منشآت عسكرية ، ولذلك فقد اهتم بها المعمار اهتماماً بالغاً يعبر عن حقيقة أهميتها حيث تعد بحق هى عنوان المنشأة والشئ الذى يؤدى إلى داخل البناء والمصدر الأساسى لدراسة وكشف أسرار ما بداخل المنشأة ، ولذلك فلا غرابة إذا لاحظنا أنه منذ العصور الإسلامية المبكرة كانت هذه الكتلة المعمارية محل اهتمام المعمار المسلم ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الأقطار الإسلامية .

ونظراً لهذه الأهمية فإن العديد من المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي قد اشتملت على أكثر من مدخل على أساس أن هناك مداخل فرعية بالإضافة إلى المدخل الرئيسى وذلك لا يرجع إلى طبيعة المنشأة أو أهميتها أو حتى اسم صاحبها سلطاناً أو أميراً بقدر ما يرجع إلى عوامل أخرى كثيرة لعل أبرزها موقع المنشأة ومساحتها وعدد واجهاتها والعمائر المجاورة لها ففى حين نجد أن منشأة مثل ضريح شجرة الدر الذى ينسب إلى نهاية الدولة الأيوبية أشتمل على ثلاثة مداخل فى واجهاته الثلاث نجد فى نفس الوقت منشأة مثل مجموعة المنصور قلاوون^(١) وهى أكثر ضخامة وفخامة من الضريح السابق فهى تتكون من مدرسة وضريح وبیمارستان^(٢) ومع ذلك اشتملت على مدخل واحد فقط وأيضاً اشتملت مدرسة السلطان برقوق بشارع المعز لدين الله على مدخل واحد ومن هنا يتأكد لدينا أن تعدد مداخل المنشأة أو احتوائها على مدخل واحد يرجع إلى عوامل كثيرة ومتعددة ولعل التكوين المعماري لكتلة المدخل تتشابه فى غالبية المنشآت سواء

(١) تولى السلطان سيف الدين قلاوون عرش سلطنة المماليك فى سنة (٦٢٨ هـ - ١٢٧٩ م) وهو السابع من سلاطين المماليك بالديار المصرية حسبما يذكر النويرى ، وكان مملوكاً للأمير علاء الدين اق سنقر الساقى وظل فى السلطة حتى توفى سنة (٦٨٩ هـ - ١٢٩٠ م) وتتكون من عدة منشآت عبارة عن مدرسة وضريح للمنشئ وبیمارستان بالإضافة إلى سبيل للشرب من عصر الناصر محمد بن قلاوون وكان البدء فى هذه العمارة سنة (٦٨٣ هـ - ١٢٨٣ م) والفراغ منها فى سنة (٦٨٤ هـ - ١٢٨٤ م) . أنظر :

قاسم عبده قاسم : فى تاريخ الأيوبيين والمماليك ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٢٤٣

(٢) بيمارستان : لفظ فارسي مركب من بيمار أى مريض وستان بمعنى محل أى دار المريض ويقال أحياناً بيمارستان أو مارستان وهو مستشفى عام لمعالجة كافة الأمراض ، وقد عرفت مصر هذه المستشفيات منذ العصر الأموى وحتى عصر المماليك وكان أشهرها ذلك البيمارستان المنصوري . أنظر :

محمد محمد أمين ، ليلى على إبراهيم : المصطلحات المعارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٢٤

خلال العصر الأيوبي أو المملوكي البحري والجركسي فالمدخل يتكون من كتلة بنائية ضخمة سواء كانت مستطيله الشكل أو على هيئة عقد بأشكال مختلفة اختلفت من منشأة لأخرى ، ويتوسط المدخل باب الدخول يعلو فتحة الباب بوجه عام عتب مستقيم من صنجات معشقة يعلوه نفيس ثم عقد عاتق ، يلي هذه المنطقة قمرية مستديرة الشكل وأحياناً كثيرة نافذة مستطيله ذات مصبغات وذلك لإضاءة دركاة المدخل حين يغلق الباب الرئيسي .

وبالنظر إلى العماائر خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن ملاحظة أن هذا العنصر المعماري قد تنوع في شكله العام من عصر إلى آخر بل من منشأة إلى أخرى خلال العصر الواحد فعلى سبيل المثال تميز المدخل خلال العصر الأيوبي في الكثير من عماائر هذا العصر بأنه في مستوى أرضية الطريق العام وأن كان هناك خروج عن هذه القاعدة فإن ارتفاع المدخل عن أرضية الشارع يكون بنسبة قليلة جداً إلا أن الأمر اختلف بعض الشيء خلال العصر المملوكي البحري والجركسي فقد قام المعمار بالعناية بالمدخل فارتفعوا بها عن أرضية الشارع كما هو الحال في مدخل مسجد المؤيد شيخ^(١) وازداد الأمر بعد ذلك فأصبح المدخل أكثر ارتفاعاً لدرجة أن المعمار قام بعمل سلم بجناحين يصعد إليه عن طريق مجموعة من الدرج والأمثلة على ذلك كثيرة بل لا نبالغ إذا أكدنا أن غالبية عماائر المماليك البحرية والجركسية وعلى وجه التحديد العماائر الدينية اشتملت على المدخل التذكاري المرتفع بشكل كبير ويشتمل على سلم بجناحين ونذكر منها مدخل مدرسة السلطان حسن بميدان القلعة (لوحة رقم ٢٠) ومدخل مسجد ومدرسة السلطان قنصوه

(١) أنشأ المؤيد أبو النصر شيخ المممودى الجركسى الأصل ولد سنة (٧٢٠ هـ - ١٣٦٨ م) وقدم القاهرة فى سنة (٧٨٢ هـ - ١٣٨١ م) فاشتراه محمود شاه اليزدى تاجر المماليك فعرف بالمممودى وتدرج فى الوظائف حتى ولى حكم مصر سنة (٨١٥ هـ - ١٤١٢ م) ومازال سلطاناً بها إلى أن توفى فى سنة (٨٢٤ هـ - ١٤٢١ م) وكان موقع هذا المسجد سجنًا عرف بخزانة شمائل سجن فيه المؤيد وقت أن كان أميراً وقاسى فيه الشدائد فندر أن نجاه الله تعالى لبيبنيه مسجداً وقد وفى بندره إذ بدأ العمل فيه سنة (٨١٨ هـ - ١٤١٥ م) وانتهى فى سنة (٨٢٤ هـ - ١٤٢١ م) والمسجد من أمثلة المساجد الجامعة ويتكون من صحن وأربعة ظلات أكبرها ظلة القبلة . لمزيد من التفاصيل أنظر :

فهيمى عبد العليم : نحو وعى حضارى معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب _ جامع المؤيد شيخ (مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ٤٣ - ٦٧)

الغورى^(١) إلا أن ذلك القول لا يمنع من وجود بعض المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكى البحرى لا تخضع لهذا النمط المعمارى وأبرز تلك المنشآت مدرسة الناصر محمد بن قلاوون فى شارع المعز لدين الله فكتلة المدخل فى هذه المنشأة اختلفت كثيراً عن باقى المنشآت الأخرى حيث أن هذا المدخل لم يكن من تصميم المعمار المملوكى وربما يكون ذلك هو إحدى أهم أسباب اختلاف هذا المدخل فهو ذات مميزات خاصة حيث أنه من النوع القوطى الطراز^(٢) وهو مبنى من الرخام ونقل إلى مدرسة الناصر محمد من كنيسة سان جان بعكا أحضره إلى مصر الأمير علم الدين سنجر الشجاعى لما تم فتحها فى عهد الملك الأشرف خليل بن قلاوون (لوحة رقم ٢١) ولذلك فكتلة المدخل هذه فى مستوى الطريق العام وتختلف بطبيعة الحال فى شكلها العام عن العمائر المملوكية المجاورة لها سواء مدخل مدرسة السلطان برقوق أو مدخل مجموعة السلطان المنصور قلاوون^(٣).

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات وعلى وجه التحديد خلال العصر المملوكى بنماذج لهذه المداخل بأشكالها وتكويناتها المختلفة فى صورة من مخطوط " كشف الأسرار " المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي تمثل " تصويرة الخفاش " (لوحة رقم ١٥) استطاع المصور أن يرسم مدخل المنشأة التى تصدر التصويرة عبارة عن مدخل ضخم يتوسط واجهة البناء ويتوج المدخل عقد نصف دائرى مرتفع عن

(١) أنشأه الملك الأشرف قانصوه الغورى الجركسى الأصل ولد سنة (٨٥٠ هـ ١٤٤٦ م) كان من مماليك الأشرف قايتباى وعين فى جملة وظائف حتى توج به ملكاً على مصر سنة (٩٠٦ هـ ١٥٠١ م) وظل فى حكم مصر إلى أن قتل فى معركة مرج دابق أثناء قتاله مع السلطان سليم العثمانى سنة (٩٢٢ هـ ١٥١٦ م) وتقع هذه المنشأة فى شارع الغورية وقد بدأ فى إنشاءها الطواشى مختص كبير السقاه فى دولة الظاهر قانصوه أبى سعيد ولما ولى الغورى الحكم أخذ منه أرض هذا المسجد فهدمه وأمر بتوسيعه إلى أن انتهت عمارته فى سنة (٩٠٩ هـ ١٥٠٣ م) ويتكون من صحن وأربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . لمزيد من التفاصيل أنظر :

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية فى القاهرة ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، أوراق شرقية ، بيروت ١٩٩٣ م ، ص ٢٨٦-٢٩٤

(٢) المدخل ذو العقد القوطى Gothic arch يطلق عليه عقد مستدق الرأس . أنظر :

Munir Baalbaki: Al – Mawrid (A modern English – Arabic) dictionary, Beriut, Lebanon, 1991, P., 396.

(٣) مدخل مجموعة السلطان المنصور قلاوون الآن بمستوى الطريق العام ، إلا أن الحفائر التى أجريت عام ١٩٠٣ م دلت على

وجود سلم بجناحين كان يتقدم المدخل . أنظر :

حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ١٦٣

الطريق العام بشكل واضح وعلى جانبيه نافذتان تفتحا على ملاحق المنشأة لكن يبدو أن تكوين كتلة المدخل في هذه التصويرة قد اختلف كثيراً عن التكوين العام لكتلة المدخل المعتاد ، فالملاحظ هنا أن المصور لم يظهر بعض مكونات المدخل فأغفل العتب المسطح والفتحة التي تعلو العتب وإن كان المصور هنا قد عبر عن العتب بعمل مجموعة من الصنجات المعشقة التي تسير باتجاه دوران العقد الذي يتوج المدخل ، لكن يبدو واضحاً أن المصور كان أكثر اهتماماً بالباب الذي يتوسط كتلة المدخل وأظهره بشكل دقيق فهو عبارة عن باب ضخيم على شكل عقد نصف دائري أيضاً مكون من درفتين زخرفت ببعض العناصر الزخرفية البسيطة تتمثل في بعض الخطوط العرضية نفذت بشكل متماثل بين الدرفتين ولم ينس المصور أن يضيف إلى هذا الباب المقابض الحديدية التي تلتصق بكل درفة وهي التي تستخدم في فتح وغلق درفتي الباب وقد شاهدنا هذه النوعية من الأبواب في معظم منشآت العصر الأيوبي والمملوكي وأن كانت معظم الأبواب التي تغلق على منشآت العصر المملوكي كانت من النوع الخشبي المصفح بالمعدن مثل الباب الموجود بمسجد المؤيد شيخ وهو يتكون من مصراعي باب من الخشب المصفح بال نحاس المكفت بالذهب والفضة ونقلهما المؤيد شيخ من مدرسة السلطان حسن في سنة ٨١٨ هـ ولا يزال اسم السلطان حسن منقوش على هذا الباب الذي يعتبر من أجمل وأدق الأبواب النحاسية في زمانه .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الباب بمصراعيه والمقابض التي يشتمل عليها يتشابه تماماً مع ذلك الباب المشار إليه في التصويرة السابقة ، كما أن باب مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله عبارة عن مصراعي من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالفضة ، وأيضاً باب مدرسة السلطان حسن وغيرها من المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي .

كما نجح المصور أيضاً في التعبير عن المدخل العادي الذي يفتقد لخاصية الارتفاع عن مستوى الطريق العام ففي تصويرة من مخطوطه (قانون الدنيا وعجائبها) المحفوظ بمكتبة طوبقا سراي باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) (لوحة رقم ١٦) والتي تمثل إحدى المنشآت المعمارية رسم الفنان مدخل هذه المنشأة . التي تتصدر التصويرة . يتوسطها تماماً وهو من النوع البسيط وفتحة الباب معقودة تعلوها ألواح من الرخام الأبيض والأسود

ويكتنفه من الجانبين ألواح من الرخام باللونين الأبيض والأسود (زخارف دالية) ، إلا أن الفنان هنا أيضاً تجاهل التكوين العام للمداخل خلال العصر المملوكي ، ويبدو من خلال التصوير أن الباب الذى يغلق على المنشأة من النوع البسيط أيضاً فهو مصنوع من الخشب ومكون من درفتين " مصراعين " يتوسطهما قفل خشبي بدائي الصنع يشبه كثيراً الأقفال البدائية التى كانت نستعمل فى أبواب القرى المصرية والتى كانت تتكون من سقاطه خشبية عبارة عن ذراع طويل من الخشب يتصل بإحدى درفتي الباب وعند غلق الباب تنزل هذه السقاطه أو الذراع داخل مسند خشبي مفتوح من أعلاه وملتصق بالدرفة الأخرى وفى بعض الأحيان كان هذا الذراع الخشبي يدخل فى جزء خشبي أخر بالدرفة الأخرى ، والواقع أن هذا النوع من الأقفال قلما نجده فى العمار المملوكية التى اتسمت بالثراء والفخامة فى تكوينها العام ، لكن الشئ الواضح فى هذه التصويرة أن كتلة المدخل غير مرتفعة ومساوية تماماً للطريق العام .

ويجب الإشارة إلى أن هناك العديد من أوجه الاختلاف بين كتلة المدخل خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وبين شكل هذه الكتلة فى تصاوير المخطوطات خلال هذين العصرين سوف تتعرض لها الدراسة فى الفصول التالية^(١) .

وترتبط بالواجهات وبكتلة المدخل بعض العناصر المعمارية الأخرى أبرزها السنجات أو الصنجات المعشقة^(٢) التى تعد إحدى العناصر الهامة المبتكرة من قبل المعمار ولقد حاول المعمار الاهتداء إليها من إدراكه الكامل لضعف العتب^(٣) التى تعلو باب المنشأة مما يساعده على الاهتمام بهذا الجزء وخاصة حين يريد زخرفته بإحدى أنواع الزخارف المتنوعة ، مما دفع بعض الأثريين إلى القول بان المعمار أغفل هذا الجزء تماماً من حيث

(١) أنظر صفحات ٢٣٧ - ٢٤١ من هذا البحث

(٢) السنج أو الصنج جمع سنجه وهى كلمة معربة يقصد بها الوزن وتطلق على الوحدات ذات الوزن الثابت التى توزن بها الأشياء بالنسبة لها وقد يقال " صنج " أو " صنجة " ولكنها بالسين أفصح وفى العمارة المملوكية يطلق اللفظ بالسين أو بالصاد للدلالة على قطع من الحجارة مسطورة ذات جانب أعرض من جانب بحيث إذا وضعت الجوانب العريضة متجاورة تكون عقد لباب أو شباك . أنظر :

محمد محمد أمين ولىلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٦٧

(٣) العتب : أسكفه الباب التى توطأ وقيل العتبة العليا ، وإذا كان اللغويون قد اختلقوا هل العتبة هى الحجر الذى يعلو الباب أو الذى يوطأ فبالوثائق نجد أن الكلمة تطلق على الاثنين ، فيقال مثلاً " عتبة سفلى صواناً وعلياً رخاماً "

الزخرفة ولم يهتم بتزويق أفاريز الأبواب أو أعتابها بالحليات المعمارية وأن وجدت في بعض الأحيان زخارف بسيطة فوق بعض الأبواب وفي بعض الأحيان الأخرى مبالغ في تبسيطها إلى أقصى حد بحيث لا تتجاوز خيطاً رفيعاً، والواقع أن هذا الإهمال أو الإغفال لم يكن متعمداً من قبل المعمار المسلم بل كان له أسبابه التي كانت تنبع من حرص هذا المعمار إلى عدم ضعف هذه الأعتاب في حالة زخرفتها، والدليل على ذلك أنه عندما اهتدى إلى طريقة معمارية تتيح له زخرفة أعتاب الأبواب لم يتوان في تنفيذها وهي تعد طريقة عبقرية وذلك ببناء الأعتاب من سنجات مزررة (معشقة) تتخذ جوانبها أشكالاً زخرفية تتراكب بطريقة تزيد من تماسكها إنشائياً وفي الوقت نفسه تضيف عليها الصفة الزخرفية .

وقد تعددت أشكالها ما بين العتب المستقيم العادي " شكل ٥ " وبين العتب المسفن^(١) (شكل ٦) وعن أمثلة النوع الأول الذي ارتبط بأعتاب النوافذ التي كانت تفتح على الواجهات الخارجية فأبرز أمثلته تلك التي ظهرت بمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله حيث يشغل الجزء السفلي من الحنايا الرأسية التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية نوافذ مستطيلة يعلوها عقود من سنجات منقوشة عبارة عن زخارف لأوراق نباتية ثلاثية الشكل تشبه تماماً أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المباني ويعلو هذه السنجات عقود عاتقه يتوجها أيضاً مجموعة من السنجات حفرت في الحجر على شكل أوراق نباتية (لوحة رقم ٢٢) وأيضاً يتوج المدخل الرئيسى للمدرسة عتب من إحدى عشر سنجة معشقة زخرفت الوسطى منها بدائرة مفصصة ، يعلو هذا العقد عقد آخر منقوش من خمسة عشر سنجة كلها مزخرفة بأشكال ورديات وظهرت السنجات بشكلها العادي بمدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز لدين الله حيث تعلو الباب عتب مستقيم الشكل تزخرفه أشكال نباتية عبارة عن وريدات ثلاثية الشكل أما عن النوع الثاني من الأعتاب وهو المسفن أى المتداخل والمتشابك فقد انتشر بكثرة خلال العصر

(١) المسفن : من أسافين جمع أسفين وسفن الشئ يسفنه سفناً أى قشره والسفن : الفأس الذى تنحت بها وترد في الوثائق " أسافين رخاماً أبيض وأسود " أو أسافين رخاماً متداخلة وهي قطع من الرخام من لونين منحوتة بأشكال زخرفية متداخلة في بعضها وأحياناً تكون صنج العتب أو العقد ولكن في الغالب الصنج تكون من حجر ثم تلبس فيها قطع الرخام المشكلة ويرد أيضاً عن فسقية " بالرخام الملون المسفن " أى قطع رخام بألوان مختلفة متداخلة في بعضها . أنظر :

المملوكى حيث يؤدى هذا النوع من السنجات أغراض متعددة منها أنه يعطى للعتب قوة وتماسك وأيضاً الجانب الزخرفى لبعض العناصر المعمارية للمنشأة سواء كانت أبواب أو نوافذ أو حتى أشكال العقود ومن أبرز أمثلتها مسجد ومدرسة الغورى بشارع الغورية وأيضاً قبة السلطان الغورى المواجهة لمسجده حيث استطاع المعمار فى هذه المنشآت أن يصل بهذا العنصر المعمارى إلى قمة مراحل التطور فتعددت الدخلات والأسافين واصبحت أكثر تشابكاً وتداخلاً، كما أنها تميزت أيضاً بالتعدد فأصبحت تعلو النوافذ أكثر من عتب من صنجات معشقة يفصل بينها عقود عاتقه (لوحة رقم ٢٣) .

وكانت تصاوير المخطوطات حقلاً خصباً ومجالاً واسعاً أمام المصور للتعبير عن هذا العنصر المعمارى والزخرفى الهام فنجدته يقوم برسمه بأشكاله المختلفة ، حيث رسم الأعتاب المستقيمة التى تعلو النوافذ والأبواب فى تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ بمكتبة طوبقا بسرارى استنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل إحدى المنشآت المعمارية (لوحة رقم ١٦) رسم الفنان الأعتاب المستقيمة تعلو باب المنشأة ورسمها بشكل مزدوج إلا أنه أغفل زخرفتها وربما تكون الزخرفة عبارة عن خطوط رفيعة لم يتمكن المصور من إظهارها بشكل واضح فى حين أن المصور يرسم الصنجات المعشقة بشكلها المعتاد فى كثير من تصاوير المخطوطات .

فى صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السلیمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل " طائر الخفاش " (لوحة رقم ١٥) رسم المصور الصنجات المعشقة تعلو النوافذ المجاورة لكتلة المدخل ورسمها على شكل أسافين متداخلة ومتشابكة تبدو واضحة بالإضافة إلى أن المصور رسم عقد كتلة المدخل على شكل صنجات معشقة ذات لونين هما الأبيض والأسود ولا شك أن الفنان نجح فى التعبير عن قوة وصلابة العقد باستخدام مثل هذه الصنجات ، وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل " مصنع المر " (لوحة رقم ٢٤) نجح المصور تماماً فى إظهار هذا العنصر المعمارى بكل دقة حيث تظهر الباتكة بعقودها الثلاث وقد رسمت على شكل صنجات معشقة نفذت بشكل متداخل وذات لونين مختلفين هما الأبيض والأسود وقد أضاف الفنان على هذه التصوير طابعاً زخرفياً برسمه الصنجات المعشقة بهذا الشكل .

ويمكن القول أن الجانب الزخرفي الواضح في رسم الصنجات المعشقة كان مقصوداً من قبل المصور بدليل أنه رسم الصنجات المعشقة في بعض تصاوير المخطوطات بشكل مغايراً تماماً لشكلها المعماري المعتاد وفي نفس الوقت مغايراً لأغراضها المعمارية فإذا كان المعمار قد توصل إلى هذا العنصر وأدخله على المنشآت المعمارية بهذا التركيب فإنه كان يهدف من وراء ذلك تماسك الأجزاء الضعيفة سواء كان ذلك بالنسبة لأعتاب الأبواب والنوافذ أو بالنسبة لبوابن العقود إلا أننا نجد في بعض تصاوير المخطوطات وعلى سبيل المثال تصويره من مخطوط كشف الأسرار السابق ذكره وهي تصويره تمثل " البطة " (لوحة رقم ٢٥) والتي رسم فيها العقد النصف دائري مكون من صنجات ورسم بشكل مقلوب أي أن باطن العقد أصبح لأعلى التصوير وأصبحت أرجل العقد أيضاً لأعلى وتمتد مع طول الجزء الأوسط من التصوير وهذا الرسم بهذا الشكل لا يعبر عن الغرض الأساسي من إنشاء عنصر الصنجات المعشقة فهو لم ينفذ أعلى نافذة أو باب كالمعتاد ولكن تنفيذه بهذا الشكل ليس له تفسير إلا الجانب الزخرفي الذي كان يقصده الفنان ويسعى إليه ، وأن كان الفنان قد ابتعد بعض الشيء عن الحقيقة بعيداً بعض الشيء عن شكل العنصر المعماري إلا أنه يمكن القول أن المصور أصاب بالفعل في إظهار الطابع الزخرفي .

ويدعم هذا التفسير تصويره أخرى من مخطوط " الحيل الجامع بين العلم والعمل " (١) المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن والمؤرخ بسنة (٧٥٥ هـ . ١٣٥٤ م)

(١) من المعروف أن بديع الزمان بن الرزاز الجرزي قد أتم كتابة " الحيل " في سنة ١٢٠٦ م تحقيقاً لرغبة نور الدين محمد بن قرا أرسلان (١٢٠١ - ١٢٢٢ م) أحد سلاطين بني ارتق في ديار بكر والذي كان قد كلفه بكتابة مقال عن مخترعاته من الحيل الميكانيكية والمعروف أن الجرزي هذا كان صانع ماهر ومبدع للحيل أو التدابير الميكانيكية ، ويتألف عمل الجرزي من ستة أجزاء ، الجزء الأول في كيفية عمل الساعات ، والجزء الثاني في كيفية عمل نماذج من أوان الشرب والجزء الثالث في كيفية عمل الأباريق والأكواب لنقل الدم والغسيل والجزء الرابع في كيفية عمل الأحواض والنافورات والجزء الخامس في كيفية عمل أدوات لرفع الماء من المياه الضحلة والجزء السادس في كيفية عمل العديد من الأشياء الأخرى المتنوعة ومنها إرشادات لصنع وسائل وأجهزة مختلفة .

وتجدر الإشارة إلى أن الكثير مما ورد في كتاب الحيل هو عبارة عن لعب ملكية قصد منها تسلية وإمتاع رجال البلاط واستخدامها أيضاً فيما ينفع ، ومع أنه لا يتوفر دليل على صنع أي من هذه الآلات ، فإن عنصر التسلية الذي كان يترتب على هذه الرسوم والتصاویر قد جعل كتاب " الحيل " من أشد الكتب رواجاً في العصر المملوكي . أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islam, art of the Mamluk, Washington D.C., 1981, P., 255 – 256

وأنظر أيضاً :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٦١

وتمثل هذه التصويره "ساعة المياه"^(١) (لوحة رقم ٢٦) حيث استبدل المصور أشكال الصنجات المعشقة سواء ذات الشكل المسفن أو غيره بعمل صنجات على شكل دوائر متراصة تحلى العقد الذى يتصدر التصويرة ويلاحظ من خلال التصويرة أن هذا الشكل لم يقصد منه إلا الجانب الزخرفى فقط وذلك لانعدام خاصية التشويق التى تميز بها مثل هذه الصنجات والتى تضيف قوة وتماسك لباطن العقد ، كما أنها تبدو من خلال تصويرها بهذا الشكل أنها لا تركز على أكتاف أو أعمدة وظهرت وكأنها معلقة ، وبالتالي من الصعب أن تكون صنجات حيث لم ترسم الصنجات فى العمائر الإسلامية على شكل دوائر .

ولذلك يمكن القول بأن الفنان فطن إلى جمال هذا العنصر الزخرفى فى المنشآت المعمارية فأهتم برسمه فى تصاوير المخطوطات لإضافة هذه اللمسة الجمالية إلى أعماله الفنية فنراه يرسمها لتؤدى الغرض المعمارى ونراه يرسمها فى غير أوضاعها فتظهر الجانب الزخرفى فقط .

David Talbot Rice : Islamic Art, New York & Washington 1965, Pl., 139, P., 140

(١)

القبة

القبة من العناصر المعمارية الهامة التي كانت تميز العمائر الإسلامية الدينية خاصة الأضرحة والحمامات وأحياناً البلاطة التي تتقدم المحراب وقد اختلفت أشكالها من عصر إلى عصر من حيث الحجم ومادة البناء بالإضافة إلى كيفية استخدامها سواء كانت تغطي دركاة المدخل أو تغطي المساحة التي تتقدم المحراب أو سواء كانت تغطي الأضرحة القائمة بذاتها أو الملحقة بالمدارس أو المساجد أو الخانقاوات .

وبالرغم من انتشار استخدام هذا العنصر المعماري في عمائر العصر الأيوبي والمملوكي إلا أن ظهوره في صور المخطوطات يعد قليلاً جداً وخاصة في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت معمارية دينية شاهداها في صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥)^(١) والتي تمثل طائر الخفاش (لوحة رقم ١٥) وفيها رسم المصور قبتين على جانبي المبنى بشكل متماثل ، والقباب مزخرفة بالزخارف المضلعة وهي إحدى أشكال زخرفة القباب التي انتشرت خلال العصر المملوكي البحري والجركسي والتي كانت أكثر ظهوراً في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية وسوف تستعرضها الدراسة بشئ من التفصيل في الفصل التالي^(٢) .

كما ظهرت أشكال القباب في بعض صور المخطوطات الأخرى ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا وتمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٩) حيث نشاهد قبة خلف البائكة الثلاثية ويبدو أنها تغطي شخصيخة أو أنها تغطي صحن المنشأة لأنها تبدو خلف البائكة وهي ملساء وليس بها أي نوع من زخرفة القباب المعروفة ، وظهرت بعض القبيبات الصغيرة في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد في أحد مساجد المغرب وتظهر بها القبيبات التي تعلو عقود البائكة الثلاثية .

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 11,P., 53

(١)

(٢) أنظر صفحات ٩٨ - ١٠٤ من هذا البحث

الصحن

الصحن هو أحد العناصر الرئيسية في المنشأة فهو يتوسطها وتلتف حوله كافة ملاحق المنشأة وقد اختلف في مساحته من منشأة لأخرى لكنه يعد عنصراً لا غنى عنه وأن اختلف تخطيط المنشأة سواء كانت ذات إيوانين أو أربعة إيوانات ونظراً لهذا الاختلاف في مساحة الصحن فإننا نلاحظ أن المنشآت الكبيرة كان الصحن فيها يشتمل على فسقية كبيرة استخدمت للوضوء وتلطيف الجو داخل الملحقات الأخرى كما في مدرسة السلطان حسن فالصحن في هذه المنشأة مستطيل الشكل يتوسطه فسقية مثمثة من الرخام يحيط بها ثمانية أعمدة تحمل قبة خشبية عليها كتابات قرآنية وتاريخ الانتهاء حين بناءها^(١) (لوحة رقم ١٤٤) ونفس الأمر في مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق حيث يتوسط الصحن فسقية تعلوها فيه خشبية جددت سنة (١٣٠٤ هـ - ١٨٩٦ م) والصحن فيها مفروش بترابيع من الرخام الأبيض وقد أشار المصور في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي إلى الصحن وما يشتمل عليه من بعض هذه العناصر، ففي إحدى تصاوير المخطوطات من مخطوط "قانون الدنيا وعجائبها" المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراي باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) (لوحة رقم ١٦) رسم الفنان في أعلى التصوير والذي يعتبر الجزء الخلفي من المنشأة ثلاث مساحات مستطيلة الشكل، الوسطى منها تمثل صحن المنشأة وتحتوى على بعض العناصر المعمارية أبرزها الشكل المثلث "أقرب إلى الشكل الدائري" الذي ربما يمثل فسقية وأن صح ذلك فإن المصور لاشك نجح في إبراز هذا العنصر المعماري الهام في تصاويره وأن كانت الرسوم في هذه التصوير ليست بالدقة التي عاهدناها على المصور خلال تلك الفترة الزمنية المتأخرة.

وفي المنشآت المعمارية الصغيرة كان الصحن يغطي، كما كان يستغنى عن الفسقية وعن قبتها ومن أبرز الأمثلة: الصحن الملحق بمسجد قجماس الأسحاقى^(٢) (لوحة رقم ٢٧) وقد

(١) Geroges Marcais : L'art de l'islam, Paris 1946, fig., 14, p., 125

(٢) تقع هذه المنشأة بشارع الدرب الأحمر وقد أنشأها الأمير سيف الدين قجماس الأسحاقى وكان الفراغ منها بين عامي (٨٨٤ - ٨٨٧ هـ) (١٤٧٩ - ١٤٨٢ م) ويطلق عليها اسم مسجد أبو حريبه لأن قبتها لم تستخدم كمدفن لمنشئها بل دفن بها أحد الصالحين المعروف بالشيخ أحمد أبو حريبه لذا عرفت عند العامة باسم هذا الشيخ.

استخدمت في تغطية الصحن الشخشيخة^(١) التي كانت تبرز عن سطح الصحن ويغطي هذه الشخشيخة سقف خشبي مسطح يبرز عن سطح الصحن وفي بعض الأحيان كان يستخدم في تغطية مثل هذه الصحن عدة وسائل أخرى مثل القبة أو السقف الجمالوني الشكل^(٢).

وفي تصاوير المخطوطات استطاع المصور التعبير عن وسائل تغطية صحن المنشآت الدينية^(٣) ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف ٩٠) والتي تمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٨) أشار الفنان إلى الصحن في هذه المنشأة عن طريق رسم شخشيخة، فالناظر إلى التصوير يمكن أن يستنبط ذلك، فقد رسم الفنان رواق القبلة يطل على الصحن ببائكه ثلاثية ولم يستطيع الفنان إبراز شكل الصحن بطريقة مباشرة فرسم شخشيخة تبرز أعلى شكل البائكة وهي ترتفع بحوالي عدة أمتار وتفتح بعقد مدبب على الخارج وتنتهي الشخشيخة بكورنيش يلتف مع جوانبها وتغطيها قبة بصلية الشكل خالية من الزخرفة وتذكر الدكتورة / ميرفت عيسى أن هذا المكان يمثل البلاطة الأخيرة لرواق القبلة وقد غطيت هذه البلاطة الموازية للمحراب بثلاث قباب الوسطى أكثرها ارتفاعاً ولعلها تتقدم المحراب خاصة وأنه رسم أسفلها ثريا وقد وجدت مثل هذه الظاهرة في أغلب المساجد وإذا كان الفنان لم يتمكن من رسم الصحن بشكل واسع النطاق في صور المخطوطات إلا أنه نجح في الإشارة والتعبير عن الأروقة المحيطة به عن طريق العناصر المعمارية التي تشتمل عليها مثل هذه الأروقة والتي عن طريقها يمكن استنباط الفارق الواضح بين رواق القبلة وبين الأروقة الأخرى على نحو ما سنرى.

(١) الشخشيخة في المصطلح الأثرى المعماري نوع من السقوف كانت تغطي الجزء الأوسط من صحن المساجد والمدارس والدور قاعات ونحوها، وكانت في معظم الحالات ذات شكل مثنى مرتفع في رقبته مجموعة من النوافذ المربعة أو المستطيلة للتهوية والإنارة، وقد استخدم هذا النوع في التسقيف في العصر المملوكي عندما صغرت مساحة الصحن رغبة في تغطيته واستخدامه للصلاة حتى لا يترك المصلون فيه دون حماية من حر الصيف ومطر الشتاء. أنظر:

عاصم محمد رزق عبد الرحمن: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، ص ١٦٠

(٢) جمالون: كلمة سريانية الأصل وأصلها جمل زبدت عليه الواو والنون للتصغير حسب قواعد اللغة السريانية فأصبح معناها الجمل الصغير وبه شبه السقف المحذب فيقال جملون أو السقف المسمم. أنظر:

محمد محمد أمين وليلى على إبراهيم: المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية، ص ٣٠

(٣) تنوعت أيضاً وسائل تغطية الصحن في المنشآت المدنية وخاصة المنازل وقد وصل إلينا العديد من الأمثلة في صور المخطوطات. أنظر صفحات ١٠٩، ١١٠ من هذا البحث.

الإيوانات والأروقة

وتشتمل على إيوان القبلة والإيوانات الجانبية وهى التى سوف نستعرضها فى البداية نظراً لأنها لا تحتوى على عناصر معمارية كالتى يشتمل عليها إيوان القبلة وحتى يمكن دراسة العناصر التى يشتمل عليها إيوان القبلة عند الحديث عنه كالبائكة والعقود والأعمدة والمنبر والمحراب .

أما بالنسبة للإيوانات الجانبية فهى الإيوانات الفرعية وهى تختلف فى عددها من منشأة لأخرى طبقاً للتخطيط العام ، فأحياناً تكون هذه الإيوانات إيوان واحد مقابل لإيوان القبلة وذلك فى المنشآت ذات التخطيط المكون من صحن وإيوانين وأحياناً أخرى وهو الأكثر تكون هذه الإيوانات ثلاثة اثنين منها جانبية وهما الأصغر والثالث مواجه لإيوان القبلة وذلك فى المنشآت ذات التخطيط المكون من صحن وأربعة إيوانات .

والمعروف أن مثل هذه الإيوانات كانت مخصصة لتدريس المذاهب كل مذهب كل يدرس فى إحدى هذه الإيوانات بينما كانت الصلاة عادة تقام بالإيوان الرئيسى وهو الجنوبي الشرقى وقد وصلنا فى تصاوير المخطوطات إشارة إلى الإيوانات الجانبية ، أى أن المصور لم يضع فيها إحدى العناصر الأساسية التى كانت تلحق بإيوان القبلة وكان موضوع التصوير هو الإشارة الواضحة بل الوحيدة للتعبير عن أماكن مثل هذه الإيوانات ، ويتضح ذلك من خلال دراسة لبعض تصاوير المخطوطات ، ففي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى)^(١) والتى تمثل مدرسة فى حلب (لوحة رقم ٢٩) حيث نشاهد معلم وحوله تلاميذه يتدارسون ، ولاشك أن موضوع التصوير فى هذا المكان يدل على أنه يقوم بتدريس إحدى المذاهب الأربعة مما يوحي بأن هذا المكان يمثل إحدى الأروقة الجانبية بإحدى المنشآت الدينية ، كما رسم الفنان أحد الأشكال المعمارية أيضاً وهو عبارة عن عقد محمول على عمودين ويتوجه قبيبه صغيرة من أجل الإشارة إلى أن هذه المنشأة ما هى إلا أحد المساجد أو المدارس ، ولاشك فى أن الفنان نجح فى ذلك فكما سبق القول أن موضوع التصوير إحدى أهم الأشياء التى تتخذ ذريعة لمعرفة مكان موضوع التصوير وخاصة إذا كان هذا

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٢٠ ، ص ٣٠٠

المكان لا يشتمل على عناصر معمارية أخرى يتميز بها مكان آخر وقد برزت هذه الفكرة في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ، وفي العصر المملوكي استمر المصور في الإشارة إلى الأروقة الجانبية عن طريق موضوع التصويره وسار على نهج ما كان عليه سلفه في العصر الأيوبي ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بكسفورد بإنجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتي تمثل أبا زيد السروجي يعلم تلاميذه في مدرسة حلب (لوحة رقم ٣٠) يمكن ملاحظة بعض الأمور الهامة أولها أن موضوع التصوير متشابه تماماً في هذه التصويره والتصويره السابقة بالرغم من الفارق الزمني الكبير بين تاريخ المخطوط الأول الذي ينسب إلى العصر الأيوبي وبين المخطوط الثاني الذي ينسب إلى العصر المملوكي وثانيهما نجاح المصور في الإشارة إلى الأروقة الجانبية حيث يمكن مشاهدة أبا زيد يقوم بتعليم تلاميذه في مدرسة حلب مما يدل على أنها إحدى المنشآت المعمارية الدينية وذلك فلا غرابة في أن هذا المكان داخل هذه التصويره يمثل إحدى هذه الأروقة .

وفي تصويره أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل مشهد في مسجد (لوحة رقم ٣١) نشاهد فيها شخصين يتدارسان وإذا كانت التصاوير السابقة قد استنبط من خلال موضوعها أنهما يمثلان إحدى الأروقة الجانبية فإن المصور في هذه التصويره أضاف إلى موضوعها خلفية معمارية وعلى وجه الخصوص الرواق المقابل لرواق القبلة فهو أقرب الأروقة الجانبية من حيث التماثل إلى رواق القبلة ، بينما نجد الرواقين الآخرين يتماثلان أيضاً وقد ظهر هذا التماثل بشكل واضح في تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المشار إليه في نفس الموضوع (لوحة رقم ١٦) وفيها رسم المصور الصحن والرواقين الجانبيين وهما متماثلان تماماً من حيث المساحة ومن حيث العناصر الملحقة بهما ويظهر ذلك في أعلى التصويره ، ولعل ظاهرة التماثل Symmetric هذه كانت إحدى المميزات التي تميز بها المعمار المسلم في معظم منشآته ، كما أن المصور أيضاً يدرك هذه الخاصية تماماً ونجح في التعبير عنها .

رواق القبلة

وهو الرواق الرئيسى الجنوبى الشرقى داخل المنشأة ويتميز بأنه أكبر الأروقة حجماً نظراً لأنه رواق الصلاة ، وقد اهتم به المعمار المسلم اهتماماً بالغاً إلا أنه فى العصرين الأيوبي والمملوكى حل الإيوان محل الرواق ومن أبرز أمثله الإيوان الجنوبى الشرقى لمدرسة السلطان حسن حيث يعتبر أكبر الإيوانات الموجودة فى مصر على الإطلاق إذ أن عمقه حوالى ٣٢,٥ م واتساع فتحة عقده ١٩,٢٠ م وله سقف على هيئة قبو مدبب من الحجر وقد اعتبر كثير من المؤرخين هذا القبو أعجوبة عصرهم حتى أن القلقشندى يذكر عن هذه المدرسة " أنه لم يسبق إلى مثلها ولا سمع فى مصر من الأمصار بنظرها يقال إيوانها يزيد فى المقدار على إيوان كسرى بأذرع حدها المقريزى بأنها خمسة أذرع ^(١) ولذلك فإن هذا الإيوان يشمل على عناصر معمارية هامة أبرزها المنبر الرخامى ومحراب ضخيم بالإضافة إلى دكة المبلغ (لوحة رقم ٣٢) كما أن هناك بعض إيوانات القبلة تشمل على تحف أخرى بالإضافة إلى العناصر السابقة مثل دكة المقرئين فهناك واحد موجود بالإيوان الجنوبى الشرقى بمدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله (لوحة رقم ٣٣) وهناك واحدة مماثلة بمجموعة السلطان قنصوه الغورى بالغورية (لوحة رقم ٣٤) ونظراً لصعوبة رسم الإيوان فى صور المخطوطات فإن المصور أشار فى كافة صورته إلى الرواق وليس الإيوان ، وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى بأشكال رواق القبلة بما يشتمل عليه من هذه العناصر ، وفى إحدى التصاوير التى تنسب إلى العصر الأيوبي وهى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمشار إليه سابقاً والتى تمثل أبازيد يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) نجح الفنان فى التعبير عن هذا المكان الهام بإضافة أبرز العناصر الرئيسية التى يشتمل عليها وهى المنبر والمحراب والبائكة التى تطل على الصحن مما يؤكد أن هذا المكان يمثل رواق القبلة بإحدى المنشآت المعمارية الدينية ونفس الشئ ينطبق على تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى وأبرزها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت

(١) حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٠٢

رقم (١١٤ . ٢٢ إضافة) والتي تمثل نفس موضوع التصوير السابقة (لوحة رقم ٣٦) وهناك تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠) وتمثل نفس الموضوع أيضاً (لوحة رقم ٢٨) وتشتمل التصوير على نفس العناصر المعمارية التي سبقت الإشارة إليها .

ولذلك يمكن القول أن موضوع التصوير . التي تقع أحداثه في هذا المكان . واحد في معظم تصاوير المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي ، كما أن العناصر المعمارية التي اشتملت عليها تصاوير المخطوطات متشابهة تماماً مع مثيلاتها التي وجدت في المنشآت المعمارية على أرض الواقع مما يدل بما لا يدع مجالاً للشك أن المكان المقصود في هذه التصاوير يمثل إيوان القبلة .

أما عن العناصر المعمارية التي ترتبط بهذا المكان فسوف تقوم الدراسة باستعراضها على النحو التالي .

البائكة

ويرتبط بأشكال الأعمدة والعقود ارتباطاً وثيقاً عنصر البائكة^(١) التي تعد أحد العناصر المعمارية الهامة في العمارة الإسلامية منذ العصور الإسلامية المبكرة وظلت البائكة هي السمة المميزة لكافة المساجد الإسلامية في كافة فترات الدولة الإسلامية حتى العصر الأيوبي الذي تغير فيه تخطيط المنشآت الدينية بعض الشيء فأختفى معه عنصر البائكة في كثيراً من منشآت هذا العصر .

إلا أن العصر المملوكي شهد عودة مرة أخرى لظهور هذا العنصر في بعض المنشآت الدينية من مدارس ومساجد وخانقاوات وأن كان ظهور هذا العنصر المعماري لم يكن بالقدر الذي كان عليه قبل العصر الأيوبي فقد ظهر في بعض منشآت الدولة المملوكية وكان أبرزها مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة الذي يعتبر تخطيطه عودة للتخطيط الأول للمساجد الجامعة فهو يتكون من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة الذي يتكون من أربعة بلاطات تسير عقودها موازية لجدار القبلة ويطل رواق القبلة على الصحن ببائكة محمولة على أعمدة (لوحة رقم ٣٧) ويعد مسجد الطنبغا المارداني^(٢) إحدى هذه الأمثلة فتخطيطه أيضاً من النماذج الجامعة التي كانت متبعة قبل نظام المدارس الذي أتبع خلال العصر الأيوبي وهو من المساجد المكونة من صحن مكشوف تحيط به أربعة أروقة أكبرها رواق القبلة وتطل الأروقة على الصحن ببائكات محمولة على أعمدة (لوحة رقم ٣٨) وفي العصر المملوكي الجركسي اتبعت بعض منشآت هذا التخطيط حيث نلاحظ ذلك في الرواق الجنوبي الشرقي لمدرسة السلطان الناصر فرج بن برقوق^(٣) فالرواق يمثل ظله القبلة يقطعها سبعة أروقة تسير عقودها على جدار المحراب وتطل ظله القبلة على الصحن بسبعة أروقه ذات عقود مدببة وظهر عنصر البائكة في مدرسة

(١) البائكة : صف من العقود المحمولة على أعمدة أو دعامات .

(٢) أنشئ هذا المسجد الطنبغا بن عبد الله المارداني الساقى الأمير علاء الدين ، أحد مماليك الملك الناصر محمد بن قلاوون وقد شرع في بناء المسجد سنة (٧٣٨ هـ . ١٣٣٧ م) واستمر العمل جارياً فيه بهمة كبيرة حتى أكتمل واحتفل بافتتاحه بأول خطبة

أقيمت يوم الجمعة ٢٤ رمضان سنة (٧٤٠ هـ . ١٣٤٠ م) . أنظر :

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة ، ص ١٤٧ . ١٤٨

(٣) أنظر صفحات ٢٩ - ٣٣ من هذا البحث

وخانقاه السلطان أبو سعيد برقوق حيث قسم الرواق الجنوبي الشرقي إلى ثلاثة بلاطات أوسعها البلاطة الوسطى بواسطة زوجان من الأعمدة الجرانيتية الضخمة ، تحمل الأعمدة ستة عقود ثلاثة على كل جانب تسير عمودها على جدار المحراب .

ولم يكن ظهور هذا العنصر المعماري في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي هو المحاولة الأولى للفنان المسلم بل شاهدنا هذا العنصر مرسوماً على الورق فيما قبل القرن الخامس الهجري . الحادي عشر الميلادي حيث وجد على قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٨٠٦٦^(١) (لوحة رقم ٣) ويلاحظ في رسم البائكة أنها رسمت بشكل لا ينم عن أي دقة بل يتسم رسمها بالبدائية وإهمال تام في النسب المعمارية فشكل العقود والأعمدة لا يتناسب مع رسوم الأشكال الآدمية المرسومة على هذه الورقة ، كما يلاحظ أن مثل هذه العناصر المعمارية قد تطورت بشكل واضح ورسمت بدقة في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي وازداد الأمر تطوراً في رسمها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي على النحو التالي .

ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب^(٢) (لوحة رقم ٣٩) ويهمننا من هذه الصورة تلك الخلفية المعمارية وهي عبارة عن تكوين معماري يرمز إلى بائكة أحد أروقة المساجد الذي يتبع نظام المساجد الجامعة ، ولم يرسم الفنان واجهة المسجد أو مدخله ليعبر عن حالة دخول أبي زيد فرسمه وكأنه اجتاز مدخل المسجد إلى الصحن ثم إلى البائكة المطللة على الصحن ، والبائكة تتكون من ثلاثة عقود نصف دائرية يعلوها إزار مزين بزخارف دقيقة يعلوها ثلاث قبيبات أكبرها الوسطى ، وترتكز هذه العقود على أعمدة رشيقة من النوع البسيط وتتدلى من بواطن العقود الثلاثة ثلاثة مشكاوات ذات أحجام مختلفة .

ويمكن القول أن الفنان قد نجح في إظهار ذلك العنصر المعماري " البائكة " بشكل مبسط ، إلا أنه استطاع أن يعبر عن خلاله عن المكان المقصود وهو المسجد يضاف إلى ذلك

(١) أنظر صفحة ١٦ من هذا البحث

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

نجاح الفنان أيضاً في التعبير عن الحركة الواضحة للأشخاص الجالسون من خلال أوضاعهم وحركات الأيدي .

الجدير بالذكر أن رسم البائكة في هذه التصويرة لم يكن بالدقة التي رسمت بها أشكال البائكات في التصاوير التي تنسب إلى العصر المملوكي على وجه الخصوص .

ففي تصويره من نفس المخطوط^(١) (لوحة رقم ٣٥) والتي تمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند وهو في زى إمام وخطيب مسجد من فوق منبر وقد ارتدى زى رجال الدين ويجلس بقية الأشخاص أمامه على أرضية المسجد ، وبالنظر إلى البائكة المعمارية التي رسمها الفنان هنا يمكن القول أنها مكونة من ثلاثة عقود نصف دائرية تركز على أعمدة نفذت بنفس البساطة التي ظهرت في رسوم الأعمدة في التصوير السابقة أما وجه الاختلاف بين شكل البائكتين فهو في العقد الأوسط في هذه التصوير حيث رسمه الفنان بشكل يختلف عن العقد الأيمن والأيسر في حين رسم نفس العقد في التصوير السابقة بشكل لا يختلف كثيراً عن العقد الأيمن والأيسر كما رسم الفنان ثلاثة مشكاوات تتدلى من بواطن العقود في التصوير السابقة في حين رسم شكلاً لإحدى الثريات تتدلى من باطن العقد الأيسر في هذه التصوير ، لكن الشيء الملفت للنظر هو عدم استخدام الفنان في هذه التصوير للقبيبات التي كانت تعلو العقود في التصوير السابقة وربما يكون في ذلك إشارة من الفنان إلى تنوع وسائل التغطية في ذلك العصر حتى لو كان الأمر في منشأة واحدة لكن يمكن القول بأن الفنان كان يقصد من هذا التنوع في وسائل التغطية أنه حاول أن يعبر عن الفارق بين المكان في كلتا التصويريتين فنجح في ذلك إلى حد كبير حيث يتضح أن المكان في هذه التصوير يمثل رواق القبلة نظراً لاشتماله على بعض العناصر المعمارية الهامة التي تميزه وهي المحراب والمنبر في حين أن الرواق في التصوير السابقة يمثل إحدى الأروقة الجانبية .

وقد اتسمت رسوم البائكات في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي بأنها رسمت بشكل يتسم بالدقة أكثر من التصاوير السابقة ويتضح ذلك في تصويره من مخطوط مقامات

الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (٢٢ - ١١٤٠ إضافة)^(١) والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٦) وفيها رسم الفنان خلفية معمارية عبارة عن بائكه من ثلاث عقود على هيئه ثلاثة أرباع الدائرة وهو من النوع المشرع وأكبرها العقد الأوسط وترتكز هذه العقود على أعمدة ذات تصميم متكامل الأجزاء ويلاحظ أن البائكه بكافة عناصرها نفذت بشكل دقيق إلا أن الفنان هنا لم يهتم بزخرفة كوشات العقود على غير عادته .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف ٩٠)^(٢) (لوحة رقم ٢٨) وتمثل نفس موضوع التصوير السابقة إلا أن هذه التصويرة تعتبر من أشد صور المخطوط دقة وتفصيلاً وتمثل حيزاً داخلياً في مبنى مقبب (مسجد) به أعمدة تفصل بين البائكات ويلاحظ أن الفنان قام برسم منظراً معمارياً عبارة عن بائكه ذات ثلاثة عقود نصف دائرية أكبرها العقد الأوسط ، وتختلف هذه البائكه عن أشكال البائكات في التصاوير السابقة وتوحي مما لا يدع مجالاً للشك أن هذا المنظر داخل إيوان القبلة بإحدى المساجد بمدينة سمرقند وذلك لاشتمال المكان على بعض العناصر المعمارية المرتبطة بهذا المكان كالمنبر .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨)^(٣) والمؤرخ بسنة (٧٣٨ هـ - ١٣٣٧ م) وتمثل مشهد في مسجد (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان شكلاً معمارياً عبارة عن بائكه ذات ثلاثة عقود مفصصة (عقد مدائني) وترتكز العقود على أعمدة رخامية دقيقة الصنع تتشابه تيجانها مع قواعدها ، وتتدلى من بواطن العقود ثلاثة مشكاوات ، كما زخرفت كوشات العقود بعنصر زخرفي نباتي الشكل ، ولعل هذا المكان الموجود داخل هذه الصورة يمثل إحدى الأروقة الفرعية بإحدى المساجد أو المدارس والتي كانت تستخدم في تدريس المذاهب كما أن هذا الرواق لا يشتمل على ما يشتمل عليه رواق القبلة من عناصر معمارية أو تحف منقولة .

Richard, E.H. : Arab painting, p., 146

(١)

Markus Hatts Lein and peter Delius : Islam art and architecture, p., 198

(٢)

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 48, p., 84

(٣)

وفى صورة أخرى من مخطوطة بكتاب كشف الأسرار لابن غانم المقدسى والمحفوطة بمكتبة جامع السلطان سليمان فى استنبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) (لوحة رقم ٢٤) التى تمثل (مصنع المر) رسم الفنان شكلاً للبائكة تتصدر الصورة وهى عبارة عن ثلاثة عقود محمولة على أربعة أعمدة من النوع البسيط ذات التاج الكورنثى المزخرف بعناصر نباتية والعقود نصف دائرية ويتدلى من باطنى العقد الأيمن والأيسر مشكاة برتقالية الشكل مزخرفة بخطوط عرضية سوداء اللون ، والملاحظ هنا أن الفنان استطاع أن يظهر مواد البناء المستخدمة فى بناء العقود واستخدام الصنج المعشقة وقد زخرفت كوشات العقود بزخارف نباتية دقيقة .

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن جميع تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبرى أو العصر المملوكى والتى اشتملت على عنصر البائكة كانت ذات موضوع واحد وداخل منشأة واحدة مما يؤكد أن عنصر البائكة كان إحدى العناصر المعمارية الهامة داخل المنشآت الدينية .

الأعمدة

العمود هو ما يدعم به السقف أو الجدار ، ولقد أخذ العمود تسميات عدة فهو عمود فى المشرق وسارية فى المغرب وشمعة فى لبنان واسطوان أو أسطوانة على لسان بعض الكتاب . وفى العصور الإسلامية المبكرة استعملت جذوع النخيل كأعمدة كما فى مسجد النبى ﷺ وبعد ذلك لجأ المسلمون إلى استعمال الأعمدة اليونانية والرومانية والبيزنطية المجلوبة من المباني السابقة ، ثم ما لبث المعمار الإسلامى أن اعتمد على أعمدة ذات تصميمات نابعة من الفن الإسلامى نفسه ، وبذلك تنوعت أشكال الأعمدة الإسلامية ما بين الشكل الدائرى والمثلث والمستطيل ، كما عرفت العمارة الإسلامية الأعمدة على شكل نصف دائرة أو ثلاثة أرباع الدائرة والتى ألصقت بالجدران للتدعيم حيناً وللزخرفة فى أغلب الأحيان الأخرى خاصة عند استعمالها على جانبي الأبواب والمداخل وفى أركان قوصرة المحراب .

والعمود من الناحية المعمارية يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هى القاعدة ثم البدن ثم التاج^(١) (لوحة رقم ٤٠ ، ٤١) وعادة ما يوضع فوق التاج المقرنص طبلية من الخشب حتى يتم توزيع الأحمال بجهد متساو على سطح التاج إلى جانب إيجاد منسوب واحد لبداية أرجل العقود خاصة فى حالة استعمال أعمدة مختلفة الارتفاع نظراً لأنها مجلوبة من مباني أخرى ، كما يتم عمل أوتار عبارة عن عروق خشبية توضع فوق الطبلية الخشبية فى منسوب بداية العقد (لوحة رقم ٤٢) ويربط بين الأعمدة لمقاومة القوى الأفقية الناتجة من دفع العقود وكذلك لحمل مصابيح الإنارة ، وقد اختلفت أجزاء العمود الرئيسية من منشأة لأخرى ومن عصر إلى آخر كما سنرى .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى بالعديد من النماذج المختلفة لأشكال الأعمدة منها ما هو ذات شكل بسيط لم يهتم المصور بإبراز معالمه الرئيسية ومنها ما رسمه بشكل دقيق ومتطابق تماماً مع التكوين المعماري المعروف للأعمدة .

(١) استعمل فى مصر التاج الناقوسى والتاج المقرنص ، كما شاع أيضاً استعمال التيجان والقواعد الناقوسية فى العصر المملوكى الجركسى . أنظر :

يحيى وزيرى : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٩٩ ، ص ٤٩

ففى تصويره من نسخة من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ / ١٢٢٢ - ١٢٢٣ م) ^(١) (لوحة رقم ٣٩) وتمثل هذه التصويره أبا زيد السروجى فى أحد مساجد المغرب (ورقة ٤٩ من المقامة السادسة عشرة) ^(٢) حيث رسم الفنان جمع من الناس داخل مسجد ورسم أبا زيد وهو يدخل عليهم وفى يده عصا طويلة فنجد هنا أن المصور قام برسم أربعة أعمدة تحمل ثلاثة عقود ، وبالنظر إلى مجموعة الأعمدة المرسومة داخل هذه التصويره يمكن ملاحظة أن المصور قد رسمها بشكل بسيط وأغفل التكوين المعمارى للعمود من قاعدة وبدن وتاج ورسمها أشبه بأعمدة من عروق خشبية كالتى تستخدم فى الربط بين أرجل العقود فى المنشآت المعمارية ، كما يمكن ملاحظة عدم دمج العمودين الجانبيين بالجدران وهو الوضع الطبيعى لهما وأظهر البائكة بأعمدتها وعقودها وكأنها حلية أو تحفة خشبية منقولة كالأبواب والمحراب والسياج الخشبى الذى عادة ما يفصل بين الصحن والإيوانات الجانبية فى المنشآت المعمارية .

وفى تصويره من نفس المخطوط ^(٣) (لوحة رقم ٣٥) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند فى المقامة الثامنة والعشرين ، رسم المصور الأعمدة بنفس الشكل البسيط حيث يلاحظ أن رسم الأعمدة تشابه مع الأعمدة الخشبية التى تحمل عقد باب المقدم فى الحيز الذى يظهر داخل التصويره وربما يشير ذلك إلى أن الفنان كان يقصد التعبير عن موضوع التصويره أكثر من محاولة التعبير عن الخلفيات المعمارية هذا من جانب ومن جانب آخر يمكن القول بأن ازدحام التصويره بالعديد من الأشكال المعمارية كالبائكة وأشكال المشكاوات وأدوات الإنارة الأخرى التى تتدلى من بواطن العقود

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه ، وأصوله ومدارسه ، لوحة رقم ٣٥ ، ص ٤٢١
(٢) تحتوى هذه النسخة من المخطوط على حوالى (١٨٢ ورقة) وزوقت بتسعة وثلاثين صورة تعرضت ست صور منها للتلف وأعيد رسمها بأيدي غير ماهرة فتبدو خطوطها ضعيفة أشبه برسوم الأطفال وتركت بدون ألوان ، وصورها مختلفة المقاسات ولا يحدها إطار خارجى يفصل بين رسومها ومتن المخطوط ، كما أنها لا تحتوى على اسم الناسخ أو المصور ، وقد اختلفت آراء علماء الآثار والفنون الإسلامية حول تحديد موطنها ، إلا أنه يمكن الخروج من آرائهم بأن هذه النسخة يمكن نسبتها إلى سوريا خلال الفترة الزمنية التى ساد فيها حكم الأسرة الأيوبية هناك . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، ص ١٣٧ . ١٣٨

David Talbot Rice : Islamic art, New York & Washington, 1965, pl., 106, p., 108

(٣)

بالإضافة إلى رسم المنبر والمحراب يضاف إلى ذلك أن الرسوم الآدمية الكثيرة جعلت الفنان يرسم العناصر المعمارية بأحجام صغيرة حتى لا تأخذ حيزاً كبيراً من مساحة التصوير وحتى تسمح هذه المساحة برسم بقية العناصر الأخرى ، وإذا كان الفنان قد نجح في رسم عناصر كثيرة ومتعددة بهذا الشكل إلا أنه يؤخذ عليه أنه ابتعد بذلك عن أصول العناصر المعمارية وتكويناتها إلا أنه كما سبق القول فالتعبير عن موضوع الصورة كان يمثل المرتبة الأولى .

وتشابه رسوم الأعمدة في هذا المخطوط مع رسوم الأعمدة في غالبية تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ، ما ينسب منها إلى مصر أو إلى سوريا .
إلا أن تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي اختلفت تماماً حيث استطاع الفنان التعبير عن أشكال الأعمدة أروع ما يكون وليس ذلك بغريب فالمنشآت المعمارية المملوكية تنوعت فيها أشكال الأعمدة كما أنها تطورت عما سبقها من عصور^(١) فيلاحظ أن المعمار في هذا العصر استطاع إيجاد العديد من أشكال الأعمدة اختلفت في مادة بنائها فمنها . وهي الأكثر . الأعمدة الرخامية وهي التي تعد الأبرز في غالبية المنشآت المعمارية (لوحة رقم ٤٠) ومنها ما صنع من مواد أخرى كالأعمدة الجرانيتية إلا أن هذا النوع الأخير من الأعمدة يمكن أن يكون دخليلاً على العمارة المملوكية ومجلوباً من عمائر أخرى وقد وجد النوعان بمسجد الناصر محمد بن قلاوون^(٢) .

وبالنظر إلى تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكي نلاحظ التطور الواضح في أشكال الأعمدة بكافة أجزائها ففي تصويره من مخطوط " الحيل الجامع بين العلم والعمل " المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن والتي تمثل " ساعة المياه " ^(٣)

(١) طور المعمار الإسلامي في عصر المماليك طرازاً من الأعمدة يتألف من قاعدة على شكل ناقوس مقلوب أو شكل رمانى وبدن . وهو الجزء الطويل من العمود . ذى مسقط أسطوانى أو مثنى ومن تاج تحف به المقرنصات ، كما استعمل تيجان على شكل رمانى أو بصلى أيضاً . أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الأول ، ص ٣٢٠

(٢) يقع هذا المسجد في القسم الجنوبي من قلعة صلاح الدين وقد بدأ العمل فيه بأمر السلطان الناصر محمد بن قلاوون في سنة (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ولكنه هدم في سنة (٧٣٥ هـ - ١٣٣٤) وأعيد بناءه وتم الفراغ من البناء في نفس العام . أنظر :
أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، المرجع السابق ، ص ٩٥ .

David Talbot Rice : Islamic art, pl., 139, p., 140

(٣)

(لوحة رقم ٢٦) رسم الفنان أربعة أعمدة أسفل محتويات التصويره وهى التى تحمل العقد النصف دائرى ، ويلاحظ أن العمود هنا مرسوم بشكل تام بحيث وضح فيه التكوين العام للعمود فظهرت القاعدة عبارة عن جزء كروى الشكل يرتكز على مساحة مستطيله تمثل أرضية القاعدة ويعلو هذه القاعدة بدن دائرى خالى من الزخرفة ويتوجه تاج يشبه تماماً قاعدة العمود .

وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية بكسford تحت رقم (مارش ٤٥٨)^(١) والتى تمثل مشهد فى مسجد^(٢) (لوحة رقم ٣١) قام الفنان برسم أربعة أعمدة تحمل بأكفه ثلاثية ، ويلاحظ فى رسم الأعمدة أنها مكونة من قاعدة قمعية الشكل مقلوبة مزخرفة بزخارف نباتية عبارة عن ورقة نباتية ذات ست بتلات والبدن أسطوانى الشكل وزخرفت الأعمدة الوسطى بزخارف نباتية بينما زخرف البدن فى الأعمدة الجانبية بزخارف عبارة عن خطوط مضلعة وتنتهى الأعمدة بتاج على شكل أشبه بالقاعدة إلا أن التاج رسم إلى أعلى عكس رسم القاعدة وزخرفت تيجان الأعمدة بزخارف نباتية مماثلة لزخارف القاعدة أيضاً .

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظة الفارق بين الأعمدة الوسطى " المستقلة " وبين الأعمدة الجانبية " المدمجة " بالجدران حيث تميزت العماثر خلال العصر المملوكى باحتواء المنشآت على أعمدة مدمجة بالجدران أو على جانبى المدخل الرئيسى أو فى أركان قوصرة المحراب ، وعادة ما تتكون من بدن نصف دائرى أو ثلاثة أرباع الدائرة وقد استخدمت هذه الأعمدة للتدعيم والزخرفة وقد نجح المصور فى التعبير عن مثل هذه النوعية من الأعمدة فى هذه التصويره وستظهر أكثر وضوحاً فى التصاوير الأخرى ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (٢٢ ١١٤٠ إضافة)^(٣) والتى تمثل أبا زيد يخطب فى مسجد

(١) تكاد تتشابه صور هذا المخطوط مع مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا حتى أنه لا يفرق بينهما فى رسم الصور الآدمية سوى لون الشعر على حد قول اتينجهاوزن . أنظر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤٠

Duncan Haldane : Mamluk painting, 48, p., 84

(٢)

Richard Ettinghausen : Arab painting, p., 146

(٣)

بسمرقند^(١) (لوحة رقم ٣٦) وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف ٩٠)^(٢) (لوحة رقم ٢٨) لأبى الفضل بن أسحق والمؤرخ بسنة (٧٣٤ هـ - ١٣٣٤ م)^(٣) وتمثل هذه التصويره أبا زيد يخطب في مسجد فقد استطاع المصور أن يعبر عن أشكال الأعمدة بكافة أجزائها بشكل دقيق ونجح أيضاً في إظهار الأعمدة بنوعيهما المستقل والمدمج في إحدى تصاوير مخطوط "كشف الأسرار" المحفوظ بالمكتبة السلیمانیة باستنبول تحت رقم (لا لا إسماعیل ٥٦٥) والتي تمثل "مصنع المر" (لوحة رقم ٢٤).

وأخيراً يمكن القول أن أشكال الأعمدة التي ظهرت في تصاوير المخطوطات اختلفت في رسومها من خلال التصاویر التي تنسب إلى العصر الأيوبي عنها خلال التصاویر التي تنسب إلى العصر المملوكي ولعل ذلك الاختلاف يعد أحد سمات التطور الذي يطرأ على العناصر المعمارية عبر العصور المتعاقبة ليس فقط بالمنشآت المعمارية القائمة بل في رسوم العناصر المعمارية في صور المخطوطات .

إلا أن هناك بعض المنشآت المعمارية المملوكية اشتملت على مجموعة من الأكتاف التي تستخدم في حمل العقود ولم تظهر هذه الأكتاف في تصاویر المخطوطات خلال هذا العصر سوف يتعرض البحث لهذه النقطة عندما يستعرض دراسة تحليلية لأوجه التشابه والاختلاف بين العناصر المعمارية في المنشآت القائمة وبين رسومها في تصاویر المخطوطات^(٤).

(١) تحتوي هذه النسخة من المخطوط على حوالى تسع وستين صورة ملونة تمتاز بالعناية بالرسوم الأدبية ويتضح ذلك في المهارة وتوزيعها والتركيز عليها والحيوية والحركة التي تفيض في رسومها كما تمتاز بالطابع الزخرفي الذي يسود رسوم الصورة وبخاصة زخرفة وزر كشة الثياب وتلوين الخلفية في الصورة باللون الذهبي ، وكذلك زخرفة التوريق النباتية التي تحيط بإطار بعض الصور وبخاصة فاتحة المخطوط ، وتمتاز أيضاً بالجمع بين أساليب وعناصر فنية مختلفة مثل السحن المغولية في وجوه الأشخاص ذات العيون الضيقة المنحرفة وأزياء بعض الأشخاص ذات الطابع التركي . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ١٤٨ . وأنظر أيضاً :

Asin Atil : Renasiance of Islam (Art of the Mamluk) p., 258 - 259

Markus Hattstein and Peter Delius : Islam (art and architecture) 2000, p., 198

(٢)

(٣) أنظر صفحة ٨١ من هذا البحث .

(٤) أنظر صفحة ٢٥٣ من هذا البحث .

العقود

العقد هو عنصر معماري مقوس يعتمد على نقطه ارتكاز واحد أو أكثر ويتوج عادة فتحات البناء أو يحيط بها ، ويتألف العقد من عدة حجارة كل واحد تسمى فقره أو صنبه^(١) هذه الصنجات ملونه بالتناوب فهي عبارة عن حجارة مفصصة الأطراف متداخلة فيما بينها .

ولقد استعملت العقود في تصاوير المخطوطات بشكل متنوع أيضاً سواء كان ذلك بالنسبة للعمائر الدينية أو المدنية ، ولقد استطاع المصور خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أن يرسم أشكالاً متنوعة للعقود داخل تصاوير المخطوطات التي تشتمل على عمائر دينية وأبرز هذه الأشكال العقد المنكسر الذي يطلق عليه أحياناً (العقد المدبب) (شكل رقم ٧) ويعد هذا النوع من العقود أشهرها وأكثرها استخداماً وبالرغم من ذلك فقد ظهرت هذه النوعية من العقود في تصاوير المخطوطات في عدد قليل جداً من التصاوير .

ففي تصويره من مخطوط كليله ودمنة^(٢) المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (عربي ٣٤٦٧)^(٣) والتي تمثل شخصين يحملان أكياس من الذهب (لوحة رقم ٤٣) رسم الفنان خلفية معمارية عبارة عن عقدين الأيمن منها على شكل مدبب أو منكسر وهو يطابق

(١) أنظر صفحة ٥٢ من هذا البحث

(٢) لقيت مجموعة القصص والحكايات المعروفة باسم كليله ودمنة انتشاراً وإقبالاً عليها بشكل لم تشهده معظم الكتب الأخرى ، ويعتقد أن هذه القصص والحكايات اشتقت من حكايات وردت في ملحمتين هندية هما بنتشاتيرا Panchatantara ومهابراتا Mahabharata وقد كتبها براهمان أبو براهمي ويدعى بيدبا في حوالي ٣٠٠ م وترجمت هذه القصص في القرن السادس الميلادي من اللغة السنسكريتية إلى اللغة العربية البهلوية " الفارسية في العصر الوسيط " واللغة السريانية وقد فقدت النسخة البهلوية ولكن بعد أن ترجمها إلى اللغة العربية عبد الله بن المقفع حوالي ١٣٢ هـ - ٧٥٠ م أصبحت مصدراً لمختلف الترجمات اللاحقة بلغات الشرق والغرب .

وقد ظهرت أول نسخة مصورة لترجمة ابن المقفع في الربع الأول من القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي خلال العصر الأيوبي ، والحق أن هذا الكتاب من أقدم الكتب الأدبية التي عنى المسلمون بتزيينها بالتصاوير ، وقد جاء في مقدمة الكتاب إشارات يستدل منها على أن ابن المقفع كان يعتبر التصاوير جزءاً أساسياً في كتابه ومن ذلك قوله " إن يكون الكتاب على هذه الصفة فيتخذ المملوك والسوق فيكثر بذلك انتساخه ولا يبطل فيخلق على مروز الأيام ولينتفع بذلك المصور والناسخ أبداً . أنظر :

Esin Atıl : Renaissance of islam (Art of the Mamluk) p., 260

وأنظر أيضاً :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، المجلد الثالث ، ص ٤١

(٣) تنسب نفس هذه النسخة من المخطوط إلى سوريا وتؤرخ بمنتصف القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي وقد أرجعها ريتشارد اتينجهاوزن إلى الربع الثاني من هذا القرن تحديداً وتشتمل على خمسين تصويره اختلفت في أحجامها والموضوعات التي تشتمل عليها حيث أشتت بعضا على رسوم وخلفيات معمارية والبعض الآخر على موضوعات تمثل قصص الحيوانات والطيور مملوء ببعض العناصر النباتية .

فى شكله هذا الكثير من أشكال العقود المنكسرة التى ظهرت فى عمائر العصر الأيوبي فقد ظهر العقد المنكسر فى الحنايا التسع التى تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله حيث توجهت الثلاث حنايا الأولى منها بعقود منكسرة فى حين أن الست الباقية لا يوجد عليها عقود كما يتوج الحنيتان اللتان تكتنفان دخله الباب بالمدخل الرئيسى عقد منكسر مشع من مركزه كما قسمت أيضاً واجهة الضريح من الناحية الشمالية الغربية إلى حنايا رأسية بها قمة على هيئة عقد منكسر مشع من مركزه وأيضاً ظهر العقد المنكسر فى معظم العمائر الأيوبية لاسيما فى ضريح الخلفاء العباسيين^(١) وفى ضريح شجرة الدر^(٢) واستخدم العقد المنكسر فى ضريح الإمام الشافعى^(٣) حيث يتوج النوافذ التى تتوسط الواجهات السفلية من الضريح .

وفى العصر المملوكى البحرى والجركسى استخدم هذا النوع من العقود بشكل واسع النطاق فقد ظهر فى غالبية العمائر الدينية التى بنيت فى هذا العصر حيث كان العنصر البارز فى تنويع فتحات الإيوانات المختلفة التى تفتح على صحن المنشأة كما فى مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز ومدرسة السلطان حسن بميدان القلعة ومدرسة السلطان برقوق بشارع المعز ومجمع السلطان قايتباى بقراة المماليك وغيرها .

وبالإضافة إلى أشكال العقود المنكسرة ظهرت أيضاً العقود الثلاثية التى يطلق عليها اسم العقد المدائنى وقد يكون نسبة إلى مدائن كسرى وهو عقد من ثلاث فصوص يتكون من نصف عقد فى كلا الجانبين يتوجهما عقد من أعلى قد يكون مقرنصاً وقد يكون مجرداً^(٤) (شكل رقم ٨) فىقال عقد مدائنى مجرد أو عقد مدائنى مقرنص .

وقد انتشرت هذه النوعية من العقود انتشاراً كبيراً فى عمائر المماليك على وجه التحديد فيظهر العقد المدائنى المقرنص بمدرسة السلطان حسن بميدان القلعة حيث يتوج

(١) يقع هذا الضريح خلف مسجد السيدة نفيسة رضى الله عنها وهو ضريح دفن فيه الخلفاء العباسيين الذين كانوا يحضرون إلى مصر لأسباب مختلفة وكان فى الأصل ضريح لأحد سفراء الدولة العباسية زمن السلطان الصالح نجم الدين أيوب ويؤرخ بسنة (٦٤٠ هـ . ١٢٤٢ . ١٢٤٣ م) .

(٢) يقع هذا الضريح بحى الخليفة ومؤرخ بسنة ٦٤٨ هـ ١٢٥٠ م

(٣) يقع بقراة الإمام الشافعى بالقاهرة ويطل على شارع يعرف باسمه ومؤرخ بسنة ٦٠٨ هـ ١٢١١ م .

(٤) العقد المدائنى المجرد : من جرد الشئ أى قشره والمجرد والمتجرد الشئ الذى ليس عليه زخارف أو تطعيم أو خلافه . أنظر :

محمد محمد أمين ولىلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٨١ . ٨٢

المدخل الرئيسى عقد مدائنى محمولاً على مقرنصات ذات دلايات (لوحة رقم ٢٠) كما أن مدخل مدرسة وخانقاه أبو سعيد برقوق متوج بعقد ثلاثى مملوء بالمقرنصات^(١) ونفس الشئ فى العقد الذى يتوج مدخل مسجد المؤيد شيخ ومدخل خانقاه ومعقد قنصوه النورى^(٢) (لوحة رقم ٤٤) وبالرغم من انتشار هذه النوعية من العقود بهذا الشكل خلال العصر المملوكى إلا أن ظهور هذا العنصر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى هذا العصر كان نادراً بل لم نجد رسوم العقد المدائنى المقرنص فى أى صورة من تصاوير المخطوطات عكس العقد المدائنى المجرد الذى ظهر فى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى تلك الفترة حيث ظهر فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة البودلية باكسفورد بإنجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتى تمثل مشهد فى مسجد (لوحة رقم ٣١) فقد رسم المصور ثلاثة عقود ثلاثية الفصوص ومجردة من المقرنصات ولاشك أنها تتشابه تماماً مع مثيلاتها التى وجدت فى المنشآت المعمارية المملوكية ففى مدرسة خايربك نجد العقد الذى يتوج إحدى المداخل بإيوان القبلة (لوحة رقم ٤٥) يشبه إلى حد كبير تلك العقود الثلاثة التى ظهرت فى هذه التصويره وخاصة حين نتمعن النظر فى الإطار الخارجى الذى يحدد العقد نلاحظ مدى التشابه التام بينهما .

ويمكن القول بأن العقد الثلاثى تنوعت أشكاله داخل تصاوير المخطوطات ، فمن المعروف كما سبق القول أنه عبارة عن نصف عقد فى كلا الجانبين يتوجهما عقد كامل ، إلا أن الجزء الأوسط من هذا العقد الثلاثى ظهر بأشكال مختلفة من تصويره إلى أخرى ففى تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والمؤرخ بسنة (٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م) والتى تمثل تاجراً يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر رسم الفنان العقد الثلاثى مختلف عن المعتاد فهو عبارة عن عقد نصف دائرى فى كلا الجانبين يتوجهما عقد مثلث الشكل أى أنه مدبب بشكل أكبر عند رأسه (لوحة رقم ٤٦) وفى تصويره أخرى من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمير وزيانا فى

(١) حسنى نويصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٦٩ .

(٢) تقع هذه المنشأة الضخمة على رأس تقاطع شارع الغورية بشارع الأزهر ، ومن المؤكد أن تاريخ إنشائها هو نفس تاريخ إنشاء

مجموعة السلطان الغورى المقابلة لها (٩١٠ - ٩٠٩ هـ / ١٥٠٣ - ١٥٠٤ م)

ميلانو تحت رقم (أ. ١٢٥) ^(١) والتي تمثل أحد الأطباء يستيقظ من نومه ليجد وليمه في منزله (لوحة رقم ٤٧) رسم الفنان العقد الثلاثي بشكل يختلف عما سبق فنراه يرسم عقد نصف دائري في كلا الجانبين ثم يجعل الجزء الأوسط مستقيماً الشكل .

لذلك يمكن القول أنه من الراجح أن هذا الشكل الذي رسم في هذه التصويره والذي رسم في التصويره السابقة ما هما إلا حلية معمارية الغرض منها هو الزخرفة ، وقد شاهدنا كثيراً من هذه الحليات المعمارية التي عادة ما كانت تفصل بين الحجرات المتجاورة التي تفتح بعضها على بعض وهي أكثر استخداماً في المنشآت المدنية منها في المنشآت الدينية .

ومن أشكال العقود الأخرى التي ظهرت في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي العقد النصف دائري ويطلق عليه اسم العقد التام أو الكامل أو الرومي ^(٢) (شكل رقم ٩) وهو على شكل نصف دائرة وقد ظهر هذا النوع بكثرة في تصاوير المخطوطات خلال العصر الأيوبي ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م) وتمثل أبا زيد يخطب في أحد مساجد المغرب ^(٣) (لوحة رقم ٣٩) رسم الفنان شكلاً للعقد على هيئة نصف دائرة كما رسمها بهذا الشكل في تصويره أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند ^(٤) (لوحة رقم ٣٥) وإن كان العقد الأوسط في هذه التصويره عرف باسم يختلف عما سبق فيطلق عليه اسم العقد المنبطح ^(٥) (شكل

(١) يعتبر هذا المخطوط من أقدم المخطوطات المزوقة التي تنسب إلى سوريا ومؤرخ بسنة (٦٢١ هـ - ١٢٧٢ م) ويحتوي على إحدى عشر صورة ملونة يتضح فيها المميزات الرئيسية للمدرسة العربية في عصر المماليك في كل من مصر وسوريا وقد كتبه أبي الحسن المختار بن حسن بن بطلان البغدادي الذي كان طبيباً مسيحياً في بغداد وتوفي في الأناضول حوالي (٤٦٨ هـ - ١٠٧٥ م) ويتألف هذا العمل من عروض متنوعة للأطباء وكذلك العرض لبعض حيل الدجالين موضحاً لجهلهم وعجزهم ، ونسخت هذه المخطوطة على يد محمد بن قيصر الأسكندري . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، ص ١٤٦ وأنظر أيضاً :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٦٠

(٢) عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، ص ٢٧١ .

(٣) أبو الحمد محمود فرغلي : المرجع نفسه ، لوحة رقم ٣٥ ، ص ٤٢١

David, T.R. : Islamic art, pl., 106, p., 108

(٤)

(٥) عبد الرحيم غالب : المرجع نفسه ، شكل ١٢٦ (ل) ، ص ٢٧١

رقم ١٠) ومنها نوع آخر قريب الشبه من النوع الأخير يسمى بالعقد المفلطح^(١) وقد ظهر في تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٢ عربى) والتي تمثل رجلاً يحملان أكياس من الذهب حيث رسم الفنان العقد الأيسر في التصوير ذات أرجل مفلطحة .

ومن هذه الأنواع ما يطلق عليه اسم العقد النصف دائرى المشرع وهو على شكل أقرب إلى ثلاثة أرباع الدائرة (شكل رقم ١١) وظهر بشكل واضح في تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢٠ إضافة)^(٢) (لوحة رقم ٣٦) والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند حيث رسم المصور ثلاثة عقود على هيئة ثلاثة أرباع الدائرة أكبرها العقد الأوسط ويلاحظ في هذه التصويره مدى التطور الذى طرأ على رسوم العقود خلال صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى أكثر مما كانت عليه في تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبي .

والجدير بالذكر أن هناك بعض أشكال العقود الأخرى ظهرت في تصاوير المخطوطات التى اشتملت على منشآت مدنية أبرزها العقد المفصص (شكل رقم ١٢) وسوف يتم الحديث عنها في موضعها^(٣) كما يضاف إلى ذلك أن هناك بعض أشكال العقود لم يظهر في تصاوير المخطوطات التى تشتمل على رسوم معمارية وكانت هذه النوعية من العقود مستخدماً في بعض المنشآت الدينية في العصر المملوكى (شكل رقم ١٣) وسوف تستعرضها الدراسة أيضاً عند الحديث عن الدراسة التحليلية للعناصر المعمارية وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين ما ظهر في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى^(٤) .

(١) عبد الرحيم غالب : المرجع نفسه ، شكل ١٢٦ (ك) ص ٢٧١

(٢) لمزيد من التفاصيل عن بعض أشكال العقود . أنظر :

ولفرد جوزيف دلى : العمارة العربية بمصر ، في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربى ، ترجمة محمود أحمد ، الطبعة

الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٩٠ .

(٣) أنظر صفحات ١١٢ . ١١٣ من هذا البحث

(٤) أنظر صفحات ٢٥١ . ٢٥٣ من هذا البحث

وتجدر الإشارة إلى أن المصور استطاع زخرفة كوشات العقود التي ظهرت في تصاوير المخطوطات سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي أو العصر المملوكي حيث يلاحظ أن كوشات العقود في غالبية التصاوير المشار إليها سابقاً قد زخرفت بأشكال نباتية وكان الأرابيسك^(١) الصفة المميزة لمثل هذه الزخرفة حيث وجدت أشكال المراوح النخيلية والأشكال النباتية الخشنة كما أنها تشابهت كثيراً مع الزخرفة النباتية التي استعملت في زخرفة العديد من التحف الفنية كالمنسوجات وغيرها .

(١) أنظر صفحة ٢٨٤ من هذا البحث

المنبر

المنبر من العناصر المعمارية الهامة التي لا يمكن أن تكتمل منظومة المسجد الجامع بدونه ، وذلك في كافة العصور ولعل وظيفته هي التي أعطت له هذه الأهمية ، فقد اتخذ النبي ﷺ منبراً من ثلاث درجات في بداية العهد الإسلامي وسار على نهجه كل من تبعه وبذلك فقد كان المنبر من الأجزاء الرئيسية التي اشتملت عليها المساجد في كافة عصورها وكان يصنع عادة من مادة الأخشاب^(١) كما أن شكله وتكوينه معروف تماماً فهو يتكون من ريشتين^(٢) بينهما درج يختلف في درجاته من منبر لآخر لكنها في كافة الأحوال لا تقل عن ثلاثة درجات وتنتهي الدرج بجلسة يقف أو يجلس عليها الخطيب وفي كثير من الأحيان يشتمل المنبر على جوسق يعلو جلسة الخطيب ويتوج هذا الجوسق قبة صغيرة ، وللمنبر باب صغير يطلق عليه باب المقدم ، وقد تشابهت غالبية المنابر الإسلامية في تكوينها العام إلا أنها اختلفت في أحجامها وفي زخرفتها من عصر لآخر ، كما يعتبر المنبر إحدى التحف الهامة الثابتة والمنقولة فهناك العديد من المنابر نقلت من أماكنها إلى أماكن أخرى كالمحفوظ حالياً بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٠٨٠) (لوحة رقم ٤٨) وهو منبر السيدة تتر الحجازية وهو يشتمل على الأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر من حيث الريشتين (لوحة رقم ٤٩) والدرج وباب المقدم ، وبعضاً من هذه المنابر نقل من منشأة إلى أخرى والبعض الآخر أضيف إلى منشآت من عصور لاحقة على عصر إنشائه مثل المنبر الموجود بمسجد أحمد بن طولون فهو ليس من عصر بناء المسجد ولكن أضيف إليه في عصر السلطان لاجين الذي جدد المسجد في سنة (٦٩٦ هـ - ١٢٩٦ م) ويعد المنبر من أبرز

(١) عرفت أيضاً المنابر الرخامية في العصر المملوكي البحري كما في مسجد اق سنقر (٧٤٧ - ٧٤٨ هـ / ١٣٤٦ - ١٣٤٧ م) وهناك مثلاً رائعاً آخر في مدرسة السلطان حسن (٧٥٢ - ٧٦٤ هـ / ١٣٥٦ - ١٣٦٢ م) (لوحة رقم ١٥٣) أما في منشآت العصر المملوكي الجركسي فلا يوجد بها أي منبر رخامي . انظر :

صالح لمعي مصطفى : التراث المعماري في مصر ، الطبعة الأولى ، دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٨٤ م .

(٢) صنعت جوانب المنبر (الريشتين) في العصر الفاطمي والأيوبي من وحدات خشبية بأشكال هندسية زخرفت سطوحها بزخارف نباتية محفورة بها ، ويتم تجميع هذه الوحدات عن طريق النقر واللسان ، وفي العصر المملوكي وخاصة الجركسي قل استعمال الزخارف النباتية في تزيين سطح الوحدات .

قطع الأثاث التي وصلتنا عن طريق تصاوير المخطوطات الإسلامية وخاصة تلك التصاوير التي تدور موضوعاتها داخل المسجد^(١).

ومن الواضح أن كثيراً من المنابر التي ظهرت رسومها في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي كانت مصنوعة من الخشب بطريقة بسيطة أحياناً ومعقدة الزخرفة أحياناً أخرى^(٢) ولقد تنوع وضع المنبر في تصاوير المخطوطات ، ففي بعض الأحيان ظهرت رسوم المنبر بشكل جانبي وأحياناً أخرى تظهر صورة المنبر بشكل مواجهة وفي تصاوير أخرى كان الفنان يرمز إلى شكل المنبر بعدد من الدرجات ، وبصفة عامة فقد حرص الفنان على زخرفة المنبر في تصاويره بزخارف هندسية ونباتية ، كما كان واقعياً إلى حد كبير في رسمه للمنابر في تصاويره ويتضح ذلك إذا ما قارنا الأشكال المرسومة للمنبر في تصاوير المخطوطات وبين المنابر التي وصلت إلينا بالفعل^(٣).

ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان منبراً يتكون من ريشتين رسمهما المصور بشكل متدرج ليسبرز درج المنبر وينتهي الدرج بجلسة يجلس عليها أبا زيد كما وضع باب المقدم الذي رسمت فتحته معقودة بعقد نصف دائري يركز على عمودين ويتوجه قببته صغيرة ويلاحظ أن الفنان قام بزخرفة جانب المنبر بزخارف هندسية كما زخرف الجزء التي يستند إليه الخطيب بزخارف هندسية أيضاً عبارة عن أشكال مربعات ومعينات ، لكن يمكن القول أن الفنان هنا لم يتمكن من رسم الجوسق لعدم وجود حيز في التصوير يمكنه من ذلك .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل نفس الموضوع بالتصوير السابقة (لوحة رقم ٣٦) رسم الفنان شكلاً لمنبراً أكثر دقة بالنسبة للتكوين العام لأجزاء المنبر فمعظم الأجزاء الرئيسية ظهرت في التصوير باستثناء الجوسق الذي يعلو الخطيب (شكل رقم ١٤) إلا أن

(١) كان من المفروض أن يتم دراسة المنابر عند الحديث عن التحف الخشبية التي ظهرت في صور المخطوطات لكن طبقاً لأهمية هذا العنصر كجزء لا يتجزأ من المنشآت المعمارية فكان من الأفضل إدراجه ضمن هذا الفصل .

(٢) Roland Michaud : L'art de l'islam, Paris 1985, p., 136 – 138

(٣)

(٣) محمود إبراهيم حسين : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ، الجزء الأول ، أريد الأردن ١٩٩٩ م ، ص ٣٠

المنبر في هذه التصويره غنى بزخرفة جوانبه الخشبية بالعديد من الزخارف الهندسية التي مازالت تحتفظ بجمالها يعكس زخرفة المنبر في التصويره السابقة التي أصابها بعض التلف .

وفي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠)^(١) والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٨)^(٢) رسم المصور خلفية معمارية تتصدر التصوير وتتشتمل على العديد من العناصر المعمارية يهمنها منها هنا شكل المنبر الذي يخطب من فوقه أبا زيد وهذا المنبر وأن كانت التصويره لم تبرز الشكل الكامل لتكوينه العام إلا أنه يظهر منه الريشتين وباب المقدم وظهر هنا لأول مره الجوسق الذي يعلو الخطيب ويتوجه قبة صغيرة ويزخرف الريشة زخرفة هندسية من أشكال نجميه .

تجد الإشارة إلى أن الفنان استطاع من خلال التصاوير السابقة والتي اشتملت على رسوم لبعض المنابر أن يوضح لنا المادة التي صنعت منها هذه المنابر وهي جميعها مصنوعة من الخشب حيث قام بتلوين المنبر بنفس الألوان التي كانت تضاف إلى الأخشاب عند صناعتها لتظهر بهذا الشكل الأقرب إلى اللون الذهبي مما لا يدع مجالاً للشك في أنها مصنوعة من الخشب وليس من الرخام .

ومما يستلفت النظر في رسوم المنابر في صور المخطوطات في العصر المملوكي أن الفنان رسمها في بعض تصاويره بأشكال بعيدة كل البعد عن أشكالها المعروفة وكانت من النوع البسيط الذي يشبه المقعد .

(١) تعتبر هذه النسخة من المخطوطات الرائعة التي تنسب إلى العصر المملوكي في مصر وقد نسخها أبو الفضل بن أسحق في ٢٢ رجب سنة ٧٣٤ هـ ، ٢٩ مارس سنة ١٣٣٤ م ، ومع أن المخطوط لا يحمل إهداء إلا أن تصاويره الدقيقة التفاصيل والتي رسمت على أوراق الذهب إنما يوحى بأن الكتاب قد أعد للبلاط وتمتاز تصاويره بالعناية بالرسوم الأدبية وبالطابع الزخرفي البحت كما تتميز المشاهد بوفرة زخارفها وخاصة زخرفة التوريق الدقيقة كما تتميز باهتمام الفنان بزخرفة أطر الصورة وخاصة غرة هذا المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) ويشمل المخطوط على ١٩٥ ورقة وسبعون تصويره ، ويعتبر هذا المخطوط من أواخر النسخ المصورة للمقامات التي ظهرت في العصر المملوكي وعلى خلاف كتاب " الحيل " وكتاب " كليله ودمنه " الذين يمكن فهم صورهما دون قراءة النص نجد أن رسوم المقامات تصبح فارغة المضمون إذا لم يتذوق المرء ظلال المعاني اللغوية للقصص نفسها ويتطلب النص أن يكون القارئ واسع الإطلاع ، أدبي النزعة حتى يتسنى له فهم اللغة وما بها من تلاعب بالألفاظ ، ومن ثم تذوق دعابتها ، ومن هنا فليس من المدهش أن تلقى " المقامات " رواجاً محدوداً بين المماليك الذين كانت التركية لغتهم الأصلية ، ونظراً لأنه لم يكن بوسع الرسوم الإيحاء بالطابع الأساسي للقصص التي تصورها أو الاستقلال بذاتها كتعليقات تصويرية فقد توقف إنتاج نسخ مصورة من المقامات للبلاط المملوكي بعد الثلاثينات من القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي . لمزيد من التفاصيل أنظر :

Duncan Haldane : Mam Luk painting, p., 100

Esin Atıl : Renaissance of islam (art of the Mamluk), p., 258

Markus Hattein and Peter Delcuis : Islam (art architecture) pl., 198, p., 198

ففى تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بمكتبة كمبرج تحت رقم (Ms ٥٧٨)^(١) والتي تمثل خطيب يخطب فى جمع من الناس (لوحة رقم ٥٠) (شكل رقم ١٥) رسم الفنان شكلاً مبسطاً لأحد المنابر فهو أقرب إلى شكل المقعد ولكنه متعدد الدرجات وفى نفس الوقت يفتقد للكثير من الأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر المعتاد كما يمكن ملاحظة أن هذا المنبر لم يهتم الفنان بزخرفته عكس الكثير من أشكال المنابر المشار إليها فى تصاوير المخطوطات السابقة والتي اشتملت على أشكال زخرفية متنوعة .

ونفس الأمر استمر كذلك فى بعض تصاوير المخطوطات ، ففى تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بمدينة ميونخ تحت رقم (٦١٦ عربى)^(٢) والتي تمثل خطيب مع ثلاثة أشخاص (لوحة رقم ٥١) (شكل رقم ١٦ ، ١٧) رسم الفنان شكلاً لأحد المنابر يختلف أيضاً عن التكوين العام للمنبر فهو عبارة عن مقعد مكون من ثلاثة درجات وبسطه يقف عليها الخطب وقد زخرفت إحدى جوانبه بأشكال نباتية .

ويمكن القول أن رسم هذه المنابر بهذا الشكل البسيط فى تصاوير المخطوطات كان يتوافق مع المنابر الأولى وخاصة القريبة من العهد النبوى حيث لم يرسم ريشتى المنبر ولا الجوسق المعروف وزمر بهذا الرسم إلى أشكال المنابر والسبب الآخر والأكثر ترجيحاً أن موضوع الصورة الموجود بهذا المخطوط وأيضاً المخطوط السابق ربما يمثل إحدى الخطب أو الحوادث التى تمت فى عهود قريبة من عهد النبى ﷺ أو عهد الخلفاء الراشدين ، فقام الفنان برسم المنبر بهذا الشكل حتى تتسم تصاويره بالواقعية أو تتماشى مع أشكال المنابر فى ذلك الوقت ، وذلك إذا وضعنا فى الاعتبار تأريخ هذين المخطوطين والذى بلغت فيه أشكال المنابر وتصميماتها درجة كبيرة من الإتقان والدقة فى صناعتها وأيضاً رسوماتها داخل تصاوير المخطوطات ، ومما يدعم هذا رأى أن مثل هذه المنابر رسمت وكأن موضوع التصوير يتم فى أماكن خارجية لا ترتبط بالمسجد فلم يحاول المصور أن يرسم أى نوع من المباني أو الإشارة إليها وكأن مثل هذه العناصر لا ترتبط بالأماكن الدينية على وجه الخصوص ومن هنا يبدو أن موضوع التصوير ربما يكون له أثره البالغ فى محاولة الفنان رسم هذه المنابر بهذا الشكل .

(١) تنسب هذه النسخة إلى مصر ومؤرخة بسنة (٧٩١ هـ - ١٣٨٨ م) وتحتوى على مائه وعشرون تصويره . أنظر :

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 1 , p., 45 - 46

(٢) ينسب هذا المخطوط إلى مصر وسوريا ومؤرخ بالربع الأول من القرن الثامن الهجرى - الرابع عشر الميلادى كما أن ناسخه غير

معروف ، ويشتمل على ثلاثة وسبعون تصويره تتسم بنوعاً من البساطة فى رسوماتها . أنظر :

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 44 , p., 81

المحراب

العلاقة بين المحراب والمنبر علاقة وثيقة مترابطة وقد ذكر الرزكشى فى إعلام الساجد بأحكام المساجد استحباب أن يكون المنبر على يسار المحراب تلقاء يمين المصلى إذا استقبل القبلة^(١).

والمحراب هو الحنية أو التجويف فى جدار القبلة ويرجح أن أول استعمال للمحاريب المجوفة كان على عهد عمر بن عبد العزيز عند تجديد المسجد النبوى والتى تمت سنة ٩١ هـ أيام ولايته على المدينة المنورة .

والمحاريب نوعان : مسطحة أو مجوفة ومن أمثلة المحاريب المسطحة محراب قبة الصخرة المسطح فى المغارة تحت الصخرة ، أما المحاريب المجوفة فمنها ما هو ذو تجويف نصف دائرى ومن أقدم أمثله فى مصر محراب جامع ابن طولون ومنها ما هو تجويف قائم الزوايا ، ومنها محاريب مجوفة كثيرة الأضلاع ويلاحظ أنه قد تعددت المحاريب فى جدار القبلة فى بعض المساجد ويُرجح البعض سبب ذلك أن يكون تأكيداً لاتجاه القبلة أو أن كل محراب ربما كان مخصصاً لمذهب من المذاهب الأربعة المعروفة أو ربما كان ذلك نوعاً من أنواع الزخرفة (الزينة) .

ويعتبر المحراب محطة رئيسية فى طريق الحضارة المعمارية بشكل عام والفن الإسلامى بشكل خاص وقد كان الاهتمام واضحاً بهذا العنصر المعمارى فى العمائر الدينية التى أنشأت فى العصرين الأيوبي والمملوكى وبعد الإيوان الرئيسى " إيوان القبلة " هو المكان المحدد للمحراب ولذلك اهتم المعمار به كثيراً وزخرفة بشتى أنواع الزخارف فمن المعروف أن محراب مدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله كان أوسع محراب معروف فى ذلك الوقت^(٢) وهناك الكثير من المحاريب التى أنشأت فى عمائر المماليك تعد نماذج رائعة لاهتمام المعمار بها وأبرزها المحراب الملحق برواق القبلة بمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة (لوحة رقم ٥٢) والذى استطاع المعمار أن يبرزه بشكل يوحى بمدى أهميته من حيث الحجم وعمق المحراب والاهتمام البالغ بزخرفته

(١) يحيى وزيرى : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، ص ٢٧

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ١٤٠

فظهرت فيه عناصر زخرفية متنوعة أبرزها أشكال المحاريب الصغيرة التي تزخرفه من أسفله ومن أسفل طاقيته ، وأيضاً طاقيته العميقة التي زخرفت بأشكال هندسية تنتهى بطاقة مشعة بالإضافة إلى زخرفة عقد المحراب بزخارف مكونة من صنجات معشقة تنم عن مهارة فائقة فى تنفيذ هذه الزخرفة .

وبالرغم من ذلك فإن المحراب يعتبر أحد العناصر المعمارية التى قل ظهورها فى تصاوير المخطوطات بعكس الكثير من العناصر الأخرى ، وربما يرجع ذلك إلى أن المكان الذى يقع فيه المحراب من الأماكن الرئيسية داخل المسجد وهو رواق القبلة وهذه الكتلة المعمارية نفسها لم يعبر عنها المصور بشكل واضح فى تصاويره فهى من الكتل المعمارية الداخلية فى حين كان المصور يعبر عن الأجزاء الداخلية برموز بسيط بالنسبة للمنشآت المدنية كالمنازل والقصور وغيرها ، أما المنشآت الدينية فكان يعبر عن الأجزاء الداخلية منها بأحد العناصر المعمارية البارزة لعل أهمها أشكال البائكات أو العقود فى حين يعتبر المحراب جزءاً معمارياً صغيراً لم يكن السبيل لدى الفنان للتعبير عن أجزاء داخلية فى المنشأة الدينية .

ولذلك قل وجوده فى تصاوير المخطوطات وخاصة المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى ولعل ذلك من الأمور التى تسترعى الانتباه لأن هذا العنصر ظهر فى إحدى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر الأيوبي وهى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى)^(١) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) فقد نجح الفنان فى رسم المحراب بشكل واضح وذلك لأن موضوع التصوير نفسه يمثل إيوان القبلة بكل ما يشتمل عليه من عناصر معمارية مختلفة ويلاحظ أن المحراب هنا يبدو مرسوماً على يسار المنبر وهو الوضع الطبيعى له واهتم الفنان برسمه بحجم كبير مما يدل على إدراكه التام لأهميته فهو يمثل القبلة بالنسبة للمسلمين ، ولذلك نجده قد قام برسمه بشكل بارز مما جعله يخفى بعض الأجزاء المعمارية التى ظهرت داخل التصوير ومنها العقد الثالث من البائكة

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى . نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٦ ، ص ٤٢٢ وأيضاً :

بالإضافة إلى إهمال الفنان رسم الجوسق الذى يعلو جلسة الخطب وهو من الأجزاء الرئيسية لتكون المنبر وذلك من أجل إبراز شكل المحراب ، والمحراب هنا عبارة عن حنيه ذات عقد مدبب الشكل يتركز على عمودين مدمجين بالجدار يظهر الأيسر منها بشكل واضح فهو مدمج مع الجدار ويعد مثالا للأعمدة المدمجة بالجدران كما سبق القول كما تبدو معالم العمود المدمج واضحة كالقاعدة والبدن والتاج وقام المصور بزخرفة عقد المحراب بزخارف نباتية دقيقة .

الفصل الثانى

**رسوم العمائر المدنية والعسكرية فى صور
المخطوطات فى العصرين الأيوبى والمملوكى**

لاشك أن المصور الذى نجح فى التعبير عن رسوم الكثير من العناصر المعمارية الملحقه بالمنشآت الدينية فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى نجح أيضاً فى رسم العديد من العناصر المعمارية الملحقه بالمنشآت المدنية والعسكرية .

لكن يمكن القول أن هناك بعض العناصر المعمارية المشتركة التى ظهرت فى صور المخطوطات سواء ما كان منها ما يعبر عن منشآت دينية أو مدنية كالواجهات وكتلة المدخل والقباب والعقود والأعمدة فى حين نجد أن هناك بعض العناصر المعمارية الملحقه بالمنشآت الدينية ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية ولم تظهر فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية مثل أشكال بعض العقود وأشكال المنبر والمحراب والعكس صحيح فبعض العناصر المعمارية ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية لم تظهر فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية وأبرزها أشكال الشرافات والعقد الثلاثى ، لكن الأمر يختلف بعض الشئ بالنسبة للمنشآت العسكرية حيث تتميز الأخيرة بأن عناصرها المعمارية تختلف فى كثيراً من أشكالها عن العناصر الملحقه بالمنشآت الدينية والمدنية ، ولاشك أن ذلك يرجع إلى التخطيط المختلف بين المنشآت الدينية والمدنية والعسكرية بالإضافة إلى اختلاف الوظيفة التى من أجلها تم بناء المنشأة .

وسوف تستعرض الدراسة فى هذا الفصل أبرز العناصر المعمارية التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وعسكرية سواء كانت عناصر مشتركة أو مختلفة كما سبق دراسته من عناصر ملحقه بمنشآت دينية .

فمن حيث التخطيط يمكن القول أنه كان للحالة الاجتماعية ورخاء حياة الممالك الخاصة أثرها في بناء قصورهم ومنازلهم ومنشآتهم العسكرية ، وما المنزل المملوكي إلا صدى للحياة المدنية في عصر امتاز بنهضة معمارية وفنية ولذلك فإن تخطيط المنشآت المدنية كالقصور والمنازل والمنشآت العسكرية كالقلاع يختلف اختلافاً كبيراً عن تخطيط المنشآت الدينية كالمساجد والمدارس والخانقافات .

ولذلك فلا بد من التعرض للأسباب والعوامل التي أثرت على تصميم المنزل سواء في العصر الأيوبي أو المملوكي ، حيث توجد عوامل مناخية واجتماعية ودينية .

أما من حيث العامل الأول فإنه نظراً لقلّة سقوط الأمطار في مصر فقد استغنى المعمار عن جعل سقوف المنازل الخارجية مائلة وبدت أفقية مستوية على عكس المنازل في سوريا فإن غالبيتها كانت ذات سقوف جمالونية الشكل نظراً لكثرة سقوط الأمطار هناك ، كما أن شدة الحرارة كان لها دورها أيضاً فجاء تصميم " المقعد " ^(١) نتيجة لذلك كما ظهر " الملقف " ^(٢) ، إلى جانب ذلك عمد المهندس المعماري إلى زيادة سمك الحوائط الخارجية مساعدة في عدم تسرب الحرارة والبرودة إلى الداخل وأما من حيث العامل الثاني فقد كان لغيرة المسلمين على نساءهم إذ كان الحجاب من أهم العوامل التي أثرت في تصميم الواجهات فبدت بسيطة ليس بها نوافذ قريبة من أعين المارة أو حتى لراكبي الإبل في الطرقات فجعلت عالية بقدر المستطاع ، بالإضافة إلى ذلك عمد المهندس المعماري إلى عمل انكسار في مداخل الدار " المدخل المنكسر " فيحنى الداخل غرباً نحو دهليز ومنه ينحرف إلى فناء الدار الداخلي الذي يتوسطه .

ومن حيث العامل الثالث وهو العامل الديني فقد تضافر العاملان السابقان على إيجاد دار سكانها محجوبون عن أنظار المارة خارجة فيكون رب الدار آمناً على حريمه ، يضاف إلى

(١) المقعد : هو عبارة عن مكان مسقوف بالجهة البحرية يقعد فيه رب الدار ليتقى به أشعة الشمس المحرقة والاستزادة من الظل وتلطيف درجة الحرارة

(٢) الملقف : وهو الطريقة الأولى لتكييف هواء الغرف الداخلية فيدخل الهواء من فتحات للتهوية ويستقبل نسيم الهواء العليل من الجهة البحرية بعد غروب الشمس بعدة ساعات أثناء فصل الصيف ، ويرجع ظهور المقعد والملقف المواجهين للجهة البحرية في تصميم المنزل المصري القديم منذ ثلاثين قرن مضت وذلك لوجود رسوم بالفريسكو على الجدران بمدينة طيبة . أنظر :

كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، ص ١٦٥ . ١٦٦

ذلك قيام المعمار بتقسيم الدار إلى قسمين رئيسين أحدهما بالطابق الأرضي خاص بالرجال ويعرف " بالسلامك " وقد أعد للاستقبال وإقامة الحفلات والآخر بالطابق العلوي وهو خاص بالحریم ويعرف " بالحرملك " بحيث يكفل عزلتهم وحجابهم ومن أبرز أمثلة الدور والقصور في العصر المملوكي بقايا قصر الناصر محمد بن قلاوون^(١) وقصر الأمير بشتاك^(٢) وقصر الأمير يشبك " قوصون " ^(٣) وقصر الأمير طاز^(٤) .

وبالنظر إلى المنشآت العسكرية نجد أن هناك عوامل أخرى أثرت في تصميمها أبرزها المكان نفسه حيث أنه من المعروف أن إنشاء مثل هذه العمارات كان من أجل الدفاع وصد العدوان ولذلك فإن تخطيطها يختلف كما يعتبر تخطيطها في أغلبها من النوع البسيط وليس المعقد حيث يعتمد تخطيطها على بناء الأسوار وارتفاع المبنى واشتماله على بعض العناصر التي تحقق أهداف الحماية والدفاع وأبرزها الأبراج والمزاغل وبعض الشرافات . ويمكن القول أن المصور استطاع أن يرسم معظم العناصر المعمارية التي وجدت بالفعل في منازل العصر المملوكي على وجه الخصوص^(٥) .

ففي تصويره من مخطوط الشاهنامه^(٦) المحفوظ بمتحف طوبقا سراي باستانبول تحت رقم (١٥١٩ هـ) والتي تمثل زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه (لوحة رقم ٥٣)

(١) يطلق على هذا القصر اسم قصر الأبلق وقد أنشأه السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون داخل قلعة صلاح الدين " قلعة الجبل " في سنة (٧١٤ هـ - ١٣١٤ م) . أنظر :

وزارة الثقافة . المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة الإسكندرية ، الإصدار الأول ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٦٩
(٢) يقع هذا القصر بالجمالية حارة درب قرمز المتفرع من شارع المعز وقد أنشأه الأمير سيف الدين بشتاك الناصري سنة (٧٣٥ - ٧٤٠ هـ / ١٣٣٤ - ١٣٣٩ م) . أنظر :

وزارة الثقافة . المجلس الأعلى للآثار : المرجع نفسه ، ص ٨١
(٣) يقع هذا القصر بشارع مناح الوقف من شارع السلطان حسن وأنشأه الأمير سيف الدين قوصون الساقى الناصر سنة (٧٣٨ هـ - ١٣٣٧) وآلت ملكيته إلى الأمير يشبك (٨٧٢ - ٩٠٠ هـ / ١٤٦٨ - ١٤٩٦ م) المرجع نفسه ، ص ٨١

(٤) يقع هذا القصر بشارع السيوفية وقد أنشأه الأمير سيف الدين طاز قطناج في سنة (٧٥٣ هـ - ١٣٥٢ م) المرجع نفسه ، ص ٩١
(٥) بالرغم من شهرة العصر الأيوبي بالحروب الكثيرة التي خاضها سلاطين بني أيوب ضد الصليبيين إلا أن المخطوطات التي تصور مثل هذه الحروب أو الجانب الحربي للعصر الأيوبي بشكل عام فهي قليلة بشكل واضح إذا ما قورنت بالحروب الكثيرة التي شهدتها هذا العصر .

(٦) الشاهنامه : أو كتاب الملوك هي ملحمة عن تاريخ إيران ألفها أبو القاسم الفردوس وانتهى من نظم ملحمتها حوالي عام ١٠٠٠ م وأهداها للسلطان محمود الغزنوي ويعتبر هذا الكتاب من أشهر ملاحم الأدب الفارسي وكثير نسخه على امتداد مراحل التاريخ الإسلامي ، وقد قام شريف بترجمة هذا المؤلف الضخم إلى اللغة التركية في ظل رعاية بلاط السلطان قنصوه الغوري =

نجح المصور في رسم إحدى هذه المنازل والتي يتضح من خلالها أن المصور اتبع في رسمه نظام تخطيط المنزل خلال عصوره المعاصرة فالواضح من خلال التصوير أن المنزل يتكون من طابقين الطابق الأرضي للرجال والطابق الثاني للنساء ولذلك نجد المصور قد رسم مجموعة من الفتيات يقفن في شرفة تقع بالطابق العلوى كما يبدو من خلال الجزء الأيسر من التصوير أن الأسقف أفقية مستوية .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التصوير قد اشتملت على الكثير من العناصر المعمارية الهامة والمتنوعة التي وجدت بالمنشآت المدنية وخاصة في أجزاءها الخارجية .

وكما سبق القول فإن المنشآت العسكرية كانت لا تشتمل على الكثير من العناصر التي وجدت في مثيلاتها المدنية والدينية ولذلك فإن المصور لم يهتم كثيراً بإظهار تخطيط هذه المنشآت في تصاويره ، وبالفعل فإنه عندما كان يعبر في إحدى تصاويره عن منشآت عسكرية نراه يظهر جانباً بسيطاً جداً من شكل المنشأة على اعتبار أن تخطيط القلاع لم يكن بالشكل المعقد ، ومن أمثلة ذلك تصويره من مخطوط " قانون الدنيا وعجائبها " المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتي تمثل مجموعة رجال مسلحون^(١) (لوحة رقم ٥٤) وفيها رسم المصور مجموعة من العسكريين يقفون أمام برج إحدى القلاع العسكرية وأسفل هذا البرج باب صغير ربما يكون إحدى المداخل السرية

= آخر السلاطين المماليك ، وقد نسخ المخطوط بخط حسين بن حسن بن محمد الحسينى الحنفى وعكف على رسمه وتصويره فنانون أتبعوا نفس الأسلوب الفنى الذى ساد فى أواخر القرن التاسع الهجرى . الخامس عشر الميلادى الذى ارتبط ببلاط التراكمه فى بغداد وشيراز مع الاستعانة بالعناصر الفنية المملوكية أيضاً ، وتبدأ النسخة التركية التى تناولت الدراسة بعض تصاويرها التى ترجمها شريف شعراً بالثناء على السلطان قنصوه الغورى وتصف اهتمامه بالكتب العلمية والأدبية وجاء فى مقدمة المترجم أيضاً أن السلطان الذى كان يتقن اللغة الفارسية كان يحتفظ بعدة نسخ من الشاهنامه فى مكتبته ، وإنما رغب فى ترجمة النص إلى التركية حتى يتمكن آخرون من قراءته وفهمه ، كما جاء أيضاً أن السلطان قد أصر على أن يتولى شريف ترجمة الكتاب وإيداع عمل أدبى يخلد ذكر المترجم ، وينتهى المجلد الذى يتألف من ٦١٦ ورقة بحاشية جاء فيها أن هذا المجلد قد استكمل فى قبة الحسينى فى أول لىالى شعبان عام ٩١٣ هـ الموافق ٦ ديسمبر عام ١٥٠٢ م أما النص الكامل للشاهنامه فينتهى عند الورقة رقم ١١٥٢ من المجلد الثانى وترد بعد ذلك دراسة لأهم السلاطين ابتداء من محمود الغزنوى وبعد هذا نجد وصفاً لبلاط قنصوه الغورى وللقصور والمدارس والنافورات التى أمر السلطان ببنائها ، ويختم الكتاب بعبارة تقول أن هذا العمل قد بدأ فيه أثناء السنة الأولى من عهد السلطان قنصوه الغورى وانتهى بعد ذلك بعشر سنوات يوم الاثنين ٢ ذو الحجة عام ٩١٦ هـ الموافق ٢ مارس ١٥١١ م بمسجد المؤيد الذى بناه السلطان شيخ . أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islamic art of the Mamluk, p., 264

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 14, p., 57

بإحدى القلاع وقد اكتفى الفنان هنا برسم هذا الشكل المعماري للإشارة إلى المنشأة ، وهو يعلم تماماً أن قصده سيصل إلى عقل القارئ للمتن أو الناظر للتصويره نظراً لأنه أضاف إلى هذا الرسم أشكال لجنود مسلحين مما يوحي بموضوع التصويره بالإضافة إلى أنه لا بد وأن يكون متن المخطوط به إشارة إلى أن هذه المنشأة تمثل إحدى المباني العسكرية .

ومن حيث مادة البناء فمن خلال تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي على وجه الخصوص والتي تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية أمكن التعرف على مواد البناء التي استخدمت في تشييد مثل هذه النوعية من المنشآت ، ففي تصويره من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستانبول تحت رقم (١٥١٩ هـ) والتي تمثل زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه (لوحة رقم ٥٣) استطاع المصور أن يبرز بعض مواد البناء في هذا المبنى وأبرزها الأحجار التي استخدمت في تشييد الطابق الأرضي وتبدو الأحجار هنا مبنية بشكل دقيق ومنظم للغاية كما استخدم الطوب في بناء الشرفة التي تعلو الطابق الأرضي ويتضح الفارق بين شكل الأحجار وبين أشكال الطوب وكلا النوعين من مواد البناء التي استخدمت في إنشاء المبان المدنية خلال العصر المملوكي حيث أنه من المعروف أنه روعي في بناء الأدوار السفلية بالحجر المستورد من تلال المقطم المجاورة وقد بنيت في مدا ميك منتظمة ذو لحامات رفيعة كما لوحظ في بعض الأمثلة بناء الأدوار العلوية من الطوب تتخلله بعض عروق من الخشب وكانت تبرز عادة عن واجهة الطابق السفلي وترى محمولة على كوابيل حجرية مكونة من عناصر معمارية جميلة لزخرفة العماثر المدنية الإسلامية .

وفي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة الراوى في نصيبين^(١) (لوحة رقم ١٨) عبر المصور عن مادة بناء المبنى وهي الأحجار وذلك برسم كتفين متقابلين بينهما مساحة فارغة تمثل ممر أو دهليز يؤدي إلى داخل المبنى أو إلى بعض ملاحقه وقد بنى من الحجر بشكل مدا ميك منتظمة تظهر اليمنى منها بشكل واضح ، كما عبر المصور عن

استخدام مادة الحجر بشكل أكثر دقة في تصويره أخرى من نفس المخطوط^(١) (لوحة رقم ١٧) تمثل أبا زيد في متجر محترف الحمامة وفيها رسم المصور محترف الحمامة يقوم بعملية لأحد الأشخاص ويجلس كلاً منهما على مصطبة صغيرة من الحجر وخلفهما بناء صغير وهو الجزء السفلى من إحدى الجدران وقد وضعت الأحجار بشكل دقيق وذات لحامات صغيرة مما يؤكد أن مادة الأحجار كانت أهم وأبرز مواد البناء التي استخدمت في تشييد العمارات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي بالإضافة إلى الأحجار استخدم أيضاً المصور الطوب الآجر في تصاويره للتعبير عن استخدامه في بناء بعض المنشآت المدنية ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣)^(٢) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان شكلاً لإحدى المباني وقد بنى من الآجر ويظهر ذلك في بناء القاعة التي يجلس فيها أبا زيد مع الحارث وبوضوح في أسفل التصوير حيث بنيت المداميك السفلية بشكل عرضي في حين نجد أن المداميك الأعلى بنى بشكل رأسي .

وكان لمادة الأحجار دوراً رئيسياً في بناء المنشآت العسكرية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي سواء كان في مصر أو في سوريا فالمعروف أن قلعة الجبل^(٣) التي بناها السلطان صلاح الدين الأيوبي بنيت من الأحجار المقطعة من جبل المقطم المجاور وبعض الأحجار المستجلبه من بعض أهرامات الجيزة الصغيرة كما استخدمت أيضاً في بناء قلعة فرعون^(٤) التي بناها أيضاً السلطان صلاح الدين بجزيرة سيناء وهي أحجار عبارة عن

صخور نارية جرانيتية وبعضها ناتج عمليات تسوية الصخور التي تمثل الأساس لحوائط
(١) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 27, p., 70

(٢) ينسب هذا المخطوط إلى سوريا ومؤرخ سنة (٧٢٣ هـ - ١٢٢٣ م) والناسخ غير معروف ويشتمل على ٢٢٧ تصويره أنظر :
Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 64

(٣) بنيت قلعة الجبل على أحد الهضاب العالية التي تقع على امتداد الجهة الشرقية من القاهرة ويفصل بينها وبين جبل المقطم طريق صلاح سالم وتعتبر قلعة الجبل أحد الأمثلة الفريدة في تخطيطها المعقد عكس الكثير من المنشآت العسكرية التي تتميز ببساطة التخطيط ، وقد تم بناء الجزء الأكبر من القلعة في عهد السلطان صلاح الدين الأيوبي حتى سنة (٥٧٩ هـ - ١١٨٣ م) إلى أن تولى الملك الكامل فأكمل بناء القلعة سنة (٦١٤ هـ / ١٢٠٧ - ١٢٠٨ م) أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ٩٠

(٤) بنيت قلعة فرعون على بعد ستين كيلو متراً من مدينة نويبع جنوب طابا بحوالي ثمانية كيلو مترات لتكون نقطة حصينة لحماية الطرق البرية والبحرية بين مصر والشام والحجاز وقاعدة بحرية متقدمة لتأمين خليج العقبة والبحر الأحمر من أي غزوة بحرية صليبية ، وكان لموقع القلعة المحاطة بالمياه من كل جانب وبعدها عن الشاطئ بمسافة ٢٥٠ متر وبقرتها من مصادر =

نارية جرانيتية وبعضها ناتج عمليات تسوية الصخور التي تمثل الأساس لحوائط القلعة بينما استخدمت الأحجار الصغيرة في بناء العقود والأعتاب وكذلك الحال في بناء قلعة دمشق^(١) وفي العصر المملوكي سار بناء مثل هذه المنشآت بالأحجار ومن أبرز المنشآت العسكرية لهذا العصر قلعة السلطان قايتباي بالإسكندرية^(٢).

لكن المصور وكما سبق القول قلما نجده يظهر مواد البناء هذه في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وخاصة التي تشتمل على منشآت عسكرية لأسباب سبق ذكرها من أن تخطيط المنشآت العسكرية يقل فيه العناصر المعمارية وخاصة بالنسبة لواجهات المنشآت التي هي الأكثر ظهور في تصاوير المخطوطات ففي بعض هذه التصاوير رسم المصور جدران مثل هذه المنشآت ملساء ولم تظهر مواد البناء بشكل واضح واهتم الفنان بإبراز العناصر الأساسية مثل الأبراج أو الأبواب (لوحة رقم ٥٥)^(٣).

= المياه الصالحة للشرب وغيرها من العناصر الأخرى أثر كبير في أهميتها الاستراتيجية ، وقد بدأ صلاح الدين الأيوبي في بناء هذه القلعة بعد انتصاره على الصليبيين وطردهم من جزيرة أيله عام (٥٦٦ هـ . ١١٢٠ م) وقد استمرت القلعة طوال العصر الأيوبي والعصر المملوكي وأيضاً العصر العثماني تمثل دوراً هاماً في الصراع الإسلامي الصليبي وتخطيطها في الواقع عبارة عن تحصينات شمالية وجنوبية كل منها عبارة عن قلعة مستقلة تستطيع أن تستقل بمفردها إذا حوصرت إحداها . انظر : وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية : آثار سيناء (قلعة فرعون) مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، الكتاب غير مرقم .

(١) شيدت قلعة دمشق في الزاوية الشمالية الغربية من المدينة القديمة داخل السور ويحيطها خندق عرضه حوالي ٢٠ متر ولها ثلاث أبواب أشهرها باب الحديد ثم باب المدينة ثم باب السر والقلعة الحالية من العهد الأيوبي وفيه قام الملك العادل بهدم القلعة السلجوقية سنة ٥٩٩ هـ وأقام موضعها قلعة أكثر تطوراً واستمر البناء حتى وفاته . انظر :

قتيبة الشهابي : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية ، دمشق ١٩٩٦ م ، ص ٢٨٥ . ٢٨٦

(٢) تقع قلعة قايتباي في نهاية جزيرة فاروس بأقصى غرب الإسكندرية ، ويرجع سبب اهتمام السلطان قايتباي بمدينة الإسكندرية وتحصينها هي وغيرها من الثغور المصرية والشامية إلى اضطراب العلاقات السياسية بين مصر والدولة العثمانية ، وعندما تولى السلطان قايتباي حكم مصر سنة ٨٢٢ هـ حاول جاهداً أن يحصن هذه الثغور فقد أورد المؤرخ ابن إياس إشارة هامة عن هذه القلعة فذكر في حوادث شهر ربيع الأول سنة ٨٨٢ هـ أن السلطان قايتباي سافر إلى الإسكندرية بصحبة بعض الأمراء وتوجه السلطان نحو المنار القديم الذي بالثغر ورسم أن يبني على أساسه برج عظيم ، وقد بنى بين سنتي (٨٨٢ . ٨٨٤ هـ / ١٤٧٨ . ١٤٧٩ م) وتتكون القلعة من مساحة شبه مربعة يحيط بها البحر من ثلاثة جهات . انظر :

حسني نوبصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٧٠٢ . ٧٠٦

(٣) لمزيد من التفاصيل عن تخطيط بعض أبراج وأبواب القلعة . انظر :

Creswell, K. A. C. : The Muslim architecture of Egypt (Ayyubids and early Bahrite Mamluks, A.D. 1171 – 1326) oxford university press 1959, from fig., 16 to 28

أما بالنسبة للواجهات فتعتبر واجهات المنشآت المدنية إحدى أبرز رسوم العمائر التي أمدتنا بها صور المخطوطات وخاصة تلك التي تنسب إلى العصر المملوكي فقد استطاع المصور أن يعبر عن مثل هذه الواجهات أصدق تعبير فحاول قدر استطاعته أن يرسم غالبية العناصر المعمارية التي ترتبط بالواجهة على الوضع في الاعتبار اختلاف الكثير من العناصر المعمارية بواجهات المنشآت الدينية عن مثيلاتها بواجهات المنشآت المدنية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات .

ففي تصويره من مخطوط الشاهنامة المشار إليه سابقاً والتي تمثل زال يتسلق حائط (لوحة رقم ٥٣) اهتم المصور اهتماماً بالغاً بالواجهة وما تشتمل عليها من عناصر معمارية مختلفة سواء كانت بالطابق الأرضي أو بالطابق العلوي وأبرز هذه العناصر .

المدخل فقد رسمه بشكل بسيط عبارة عن فتحة معقودة بنيت جوانبه بالأحجار ذات النوع الأبلق مدمك أبيض والأخر أسود ويتوسط كتلة المدخل باب يبدو أنه من الخشب المصفح بالنحاس وله مقبضان على شكل دائرة من المعدن وقد ظهر في هذه التصوير أيضاً الاختلاف بين أشكال النوافذ في المباني الدينية وبين النوافذ في مثل هذه المباني فالملاحظ هنا أن الطابق الأرضي لا يشتمل على نوافذ وبذلك سار المصور مع تخطيط المنازل التي كانت لا تشتمل على نوافذ بالطابق الأرضي لحجب المارة عمن بالمنزل كما سبق القول وأن وجدت نوافذ بالطابق الأرضي فتكون في الجزء العلوي من الجدار والنوافذ التي رسمت في هذه التصوير بالطابق العلوي عبارة عن فتحات مستطيلة الشكل متوجه بعتب مستقيم ولا يتوجها أي شكل من أشكال العقود المتنوعة التي سبقت الإشارة إليها والتي شاهدناها في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية وأن تشابهت معها في احتوائها على مصبغات سواء كانت معدنية أو خشبية .

كما استطاع المصور إبراز بعض العناصر المعمارية الأخرى منها أيضاً أشكال العقود وأبرزها العقد المنكسر (شكل رقم ٧) ويبدو واضحاً وهو يتوج فتحة باب في نهاية السلم الداخلي الذي يؤدي إلى سطح المنزل بالإضافة إلى بعض أشكال الأعمدة حيث يوجد إحداها وهو من النوع المدمج بالجدران ويظهر في الركن الأيسر من التصوير وهو من النوع ذي البدن الإسطواني وقاعدته مربعة وذات تاج أقرب إلى أشكال التيجان الكورنثية وعلى

عكس المنشآت الدينية والمدنية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات والتي ظهرت واجهاتها بشكل يكاد يكون متكامل العناصر المختلفة ، كانت المنشآت العسكرية والتي حاول الفنان قدر استطاعته أن يرسم لنا بعض عناصرها وتفاصيلها المعمارية ولكن ربما لأن متن المخطوط أو أسلوب عرض موضوع التصوير كان لا يتيح له هذه الخاصية فقام بالتعبير عن واجهات المنشآت العسكرية بشكل بسيط وغير متوافر فيها جميع العناصر المعمارية التي تشتمل عليها الواجهات وربما يكون السبب في ذلك طبيعة المبنى نفسه حيث أن المنشآت الدينية والمدنية كانت تتميز في واقعها باشتغالها على عناصر معمارية متعددة كالمدخل والأبواب والنوافذ والقباب وغيرها على عكس المنشآت العسكرية ففي تصويره من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل والمحفوظ بمتحف فريير للفنون بواشنطن والمؤرخ بسنة (٧١٥ هـ - ١٣١٥ م) تحت رقم (٤٢ - ١٠ ب) والتي تمثل ساعة الطالين^(١) (لوحة رقم ٥٦) والتي رسم فيها المصور إحدى المباني العسكرية يؤكد ذلك الأشخاص الذين رسمهم الفنان داخل التصوير حيث أن ملابسهم وأحذيتهم لا تنم على أنهم أشخاص مدنيين بل هم جنود عسكريين يعزفون الموسيقى العسكرية من خلال مجموعة من الآلات الموسيقية^(٢) كما أن النافذة التي تنصدر وتتوسط المبنى توحى بذلك يضاف إلى ذلك أشكال الشرافات التي تتوج الواجهة فهي تشبه إلى حد كبير السواتر الحجرية التي تبنى في المنشآت العسكرية كالقلاع والحصون وذلك لتساعد الجندي المحارب في الاختفاء خلفها بعد أن يصبوب أسلحته تجاه المعتد أو المغير على القلعة أو الحصن وبالنظر إلى التصوير يمكن ملاحظة قلة العناصر المعمارية التي تشتمل عليها الواجهة وهي ليست الحالة الوحيدة بل أن معظم تصاوير المخطوطات التي اشتملت على منشآت عسكرية تميزت بقلة عناصرها المعمارية لأسباب سبقت الإشارة إليها .

(١) Esin Atil : Renaissance of Islam (Art of the Mamluk) pl., 1, p., 256

(٢) يمثل الموضوع الخاص بالتصوير إحدى الحيل الميكانيكية فهو يصور مجموعة من الموسيقيين أسفل السقف المحصن لإحدى القلاع فعند تمام كل ساعة تتغير ألوان الأقراص العليا (أعلى حاجز القلعة) ويتحرك الشخص الظاهر عند المتراس مسافة فتحة واحدة بينما ينحني النسر الظاهر داخل النافذة الوسطى إلى الأمام ليلقي كرة في زهرية أسفل في نفس النافذة فتحدث بذلك دقة واحدة يتبعها الموسيقيون بالعزف على آلاتهم ... ومن هذه الآلات طبول وصنوج وطبله مزدوجة تذكرنا بالآلات التي كانت تستخدم في الطبلخان أو الفرقة الموسيقية العسكرية زمن المماليك . أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islam (Art of the Mamluk) p., 256

وفى حالة اشتغال بعض هذه التصاوير على عناصر معمارية فهى بلا شك تختلف بطبيعة الحال عن العناصر التى اشتملت عليها واجهات المنشآت الدينية أو المدنية ، فالواجهات فى المنشآت العسكرية والعناصر المعمارية التى ترتبط بها كانت تؤدى وظيفة وغاية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بوظيفة المنشأة نفسها وعلى سبيل المثال نلاحظ ذلك فى تصويره من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا سراى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل مجموعة رجال مسلحون أمام إحدى القلاع (لوحة رقم ٥٤) وفيها رسم الفنان برجاً لإحدى القلاع العسكرية ذات قطاع مستطيل الشكل ويعلوه شرفة تبرز إلى الخارج من جوانبه ويتوج هذه الشرفة غرفة مغطاة بقبة ذات شكل مدبب وبأسفل هذه البرج رسم الفنان مدخل مستطيل الشكل من النوع البسيط ذات عتب مستقيم واكتفى بذلك ، وبالرغم من قلة هذه العناصر إلا أن الفنان بذلك نجح فى الوصول إلى ما يقصده فالناظر إلى التصوير يتأكد من أن هذا المبنى يمثل منشأة عسكرية وفى نفس الوقت فإن بساطة هذه العناصر لم تقلل من أهمية التصوير لأن عنصراً واحداً مثل هذا البرج هو أحد أبرز مميزات المنشآت العسكرية التى تنسب إلى العصر الأيوبي حيث وجدت هذه الأبراج فى قلعة الجبل ومنها برج المقطم وبرج الصفة وبرج العلو وبرج كير كليان وكلها بالجهة الجنوبية وتختلف فى تكوينها المعماري ما بين الشكل الأسطوانى والمستطيل والمربع والنصف دائرة (لوحة رقم ٥٧) كما اشتملت قلعة فرعون على مجموعة من الأبراج ذات دورين وأحياناً ذات ثلاثة أدوار لزيادة الكفاءة الدفاعية^(١) أو فى العصر المملوكى والتى اشتملت أيضاً القلاع العسكرية فيه على ذلك العنصر الرئيسى ففى قلعة السلطان قايتباى بمدينة الإسكندرية بنى المدخل الرئيسى وهو الجنوبى الغربى على هيئة برجين على شكل ثلاثة أرباع الدائرة كما أن للقلعة سوران يمثلان نطاقاً دفاعياً " أول وثان " .

كما تشتمل واجهات المنشآت العسكرية على بعض العناصر الأخرى البسيطة إلا أننا لا نغفل من أهميتها بالرغم من صغر حجمها وهى مزاحل السهام (لوحة رقم ٥٥) والتى تتشابه جميعها فى أن لها فتحات ضيقة على هيئة مدببة وعمقها متر ويغطيها قوس متقابل ولعل أهميتها هذه توحى بأنها كانت عنصراً رئيسياً فى تخطيط المنشآت العسكرية وبالرغم من

(١) وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية : آثار سيناء " جزيرة فرعون " قلعة صلاح الدين ، الكتاب غير مرقم

هذه الأهمية إلا أن وجود هذا العنصر فى تصاوير المخطوطات نادراً وذلك لأسباب متعددة منها أن المصور الذى رسم الشرافات التى تتوج واجهات المنشآت العسكرية فى صور المخطوطات اكتفى برسمها وأغفل رسم مزاغل السهام على اعتبار أن المسافة بين الشرفة والأخرى تمثل فى شكلها إحدى فتحات السهام وسنرى فى صور المخطوطات شكلاً لهذه الشرافات بالفعل ، بالإضافة إلى قلة رسوم المنشآت العسكرية فى تصاوير المخطوطات بوجه عام .

وبالإضافة إلى ذلك فإن أشكال الأبواب فى المنشآت العسكرية وجدت أيضاً فى تصاوير المخطوطات والتى اختلفت فى أشكالها وأحجامها تبعاً لأهمية المنشأة فقد تعددت الأبواب فى قلعة الجبل وأبرزها باب المدرج (لوحة رقم ٥٨) بالجهة الغربية وباب القرافة بالجهة الشرقية وباب المطار بالجهة الجنوبية وهناك أبواب صغيرة تسمى أبواب السر كانت مخصصة لدخول وخروج السلطان وكبار رجال الدولة دون أن ترصد حركاتهم^(١) .

ويؤكد أهمية هذه الأبواب داخل القلاع العسكرية ما أمدتنا به بعض المصادر بالحديث عنها بالتفصيل وخاصة أبواب قلعة دمشق وأبرزها باب الحديد وهو الباب الشمالى للقلعة وباب السر وهو الباب الغربى وباب المدينة وهو الباب الشرقى للقلعة^(٢) ومع ذلك فقلعة ظهور هذا العنصر المعمارى فى صور المخطوطات تعد إحدى مميزات تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت عسكرية باستثناء تصويره مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المشار إليها (لوحة رقم ٥٤) الذى رسم فيها الفنان إحدى أبواب القلعة بشكل صغير لا يتناسب مع أهميته كما لا يمكن أن نطلق عليه إحدى أبواب السر لأن شكله وشكل البرج لا يوحي بذلك .

(١) حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٧٠٨ .

(٢) لمزيد من التفاصيل أنظر :

قتيبة الشهابى : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، ص ٢٨٩ - ٣٠٣ .

القببة

بالرغم من أن استخدام القببة في المنشآت المدنية كان على نطاق ضيق إذا ما قورن باستخدامها في المنشآت الدينية إلا أن الشيء الملفت للنظر في رسوم القباب أنها كانت أكثر ظهوراً في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية منه في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية والسبب في ذلك كما سبق القول أن المصور كان أكثر اهتماماً بالمنشآت المدنية من الداخل أكثر من اهتمامه برسم واجهات المباني وينطبق هذا القول أيضاً على رسوم المنشآت الدينية التي اهتم الفنان بتصويرها ورسمها من الداخل في حين لم تأخذ الواجهات قسماً أكبر من الظهور، ولما كانت القببة إحدى العناصر المعمارية التي كانت تتعلق بواجهات المباني وخاصة الدينية منها فقد قل ظهورها في حين كانت القببة في المنشآت المدنية تستخدم في تغطية بعض قاعات الاستقبال أو في تغطية الأفنية أو الدور قاعات وخاصة أننا شاهدناها في كثير من التصاوير تغطي الشخصيه التي تعلو دور قاعة المبنى أو فناءه ولذلك فقد كثر ظهورها في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

أما الأمر الهام الذي يثير الانتباه أنه يمكن القول أن المعمار في العصر المملوكي استوحى زخارف القباب التي كانت تغطي الأضرحة الملحقة بالمدارس أو المساجد من زخارف القباب التي ظهرت في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

فالمعروف أن العصر المملوكي البحري أو الجركسي قد شهد تطوراً بالغاً في زخرفة القباب واستخدمت فيها شتى أنواع الزخارف مما جعلها بحق إحدى مميزات العصر المملوكي على وجه الخصوص ، وتعد أيضاً علامة بارزة في تاريخ العمارة الإسلامية بوجه عام .

وسوف تستعرض الدراسة هنا أشكال القباب التي ظهرت في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية بالإضافة إلى مقارنة زخارفها بزخارف القباب القائمة والملحقة بالمنشآت الدينية من أجل الوصول إلى نتيجة هامة تبرز أهمية وفضل المصور في مثل هذه الزخرفة التي استمدتها منه المعمار المملوكي لزخرفة القباب القائمة بالفعل .

فقد كان القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي هو العصر الذهبي لبناء القباب وزخرفتها وخاصة أيام المماليك

البرجية وهم وأن لم يلقوا بالاً إلى إقامة القباب على أضرحة آل البيت والأولياء وزخرفتها إلا أنهم لم يضمنوا ببذل الأموال الكثيرة لإقامة أضرحتهم هم وتجميلها والعناية بزخرفتها حتى صارت مضرب الأمثال ومحط رحال المولعين بالآثار .

ولقد اختيرت نبتة الصبار بشكلها الكروى ذى الضلع لتشكيل القباب فى مبدأ الأمر وخلال الفترة التى كان طوب الآجر فيها يستخدم فى بناء القباب عهد الفاطميين كان التضليع على غرار نبتة الصبار هو الأسلوب المتبع فتناوب فيه الضلع المحدبة والمقعرة فى إيقاع زخرفى يضاف على القبة قدراً كبيراً من التوازن والاستقرار ومن أمثلة القباب الفاطمية قبة السيدة عاتكة من الخارج والمؤرخة بسنة (٥١٤ هـ / ١١٢٠ م) وقبة السيدة رقية (٥٢٢ هـ / ١١٣٣ م) وقبة يحيى الشيبهى (٥٤٥ هـ - ١١٥٠ م) واستمر الحال كذلك خلال العصر المملوكى ومن أمثلة القباب المضلعة المملوكية قبة أبو اليوسيفين^(١) (لوحة رقم ٥٩) وقبة تنكزبغا^(٢) .

وفى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى أخذت الحجارة تحل محل الطوب فى بناء القباب وزخرفتها وبقي أسلوب التضليع كما هو مأخوذ به ونرى ذلك متمثلاً فى جميع القباب الحجرية المبكرة وكانت هذه الضلع فى انحناءاتها مع انحناء القبة تضاف على القبة لوناً من ألوان الضخامة الجذابة ويطلق عليها زخارف الضلع المنثنية والتى تمثلت فى زخرفة قبة ضريح اليوسفى وفى تصاوير المخطوطات اشتملت بعض هذه التصاوير على نفس النوعية من الزخرفة وفى تصويره من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السلیمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتى تمثل طائر الخفاش (لوحة رقم ١٥) نشاهد واجهة إحدى المباني وقد رسم الفنان ضريحين على جانبى كتلة المدخل ويغطى كل ضريح قبة ذات زخارف مضلعة ، وبالنظر إلى تأريخ

(١) أنشأت قبة أبو اليوسيفين فى عهد الملك الناصر محمد بن قلاوون حوالى سنة (٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) وتقع بشارع التبانة امتداد شارع باب الوزير بالدرب الأحمر . أنظر :

وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، ص ٧٧

(٢) تقع بشارع التنكزية بمنشية ناصر ومؤرخة بسنة (٧٦٤ هـ - ١٣٦٢ م) ويطلق عليها جامع التنكزية ولأمير تنكزبغا مجموعة من القباب بشارع سيدى جلال . القادرية بالسيدة عائشة وتحمل نفس الزخرفة ، أنظر :

وزارة الثقافة : المرجع نفسه ، ص ٩٥ - ٩٧

التصويره نجد أن ايتنجهاوزن قد أرخها بمنتصف القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى أى أنها تعاصر نفس الفترة التى انتشرت فيها زخارف التخليع بالنسبة للقباب الضريحية القائمة أو قبلها بقليل ومن هنا يمكن القول أن الفنان بالفعل استوحى فكرة هذه الزخرفة التى وجدت فى تصاوير المخطوطات لتكون بداية لمثل هذه الزخرفة على قباب الأضرحة القائمة والتى تؤرخ أولها بسنة (٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) والثانية تحمل تاريخ (٧٦٤ هـ - ١٣٦٢ م) والتى زخرفت بزخارف الضلوع المثنية تحمل تاريخ (٧٦٥ هـ - ١٣٧٣ م) .

وقد زخرفت بعض القباب الملحقة بالمنشآت العسكرية التى ظهرت فى صور المخطوطات بنفس النوعية من الزخرفة ففى تصويره من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسرأى باستانبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل رجال مسلحون أمام إحدى القلاع العسكرية (لوحة رقم ٥٤) وفيها نشاهد نموذجاً لزخرفة القباب عن طريق الضلوع القائمة .

وما لبث الحرفيون أن ابتدعوا أسلوباً جديداً فى الزخرفة هو أسلوب الزخارف الدالية ولهذا الأسلوب الكثير مما يميزه إذ هو منحوت نحتاً قليل البروز وهذا ما يخفف الضغط على القبة كما أنه يوائم فى سر التناقص التصاعدى لسطح القبة الذى يأخذ فى الضيق كلما علونا كما استخدم هذا النوع من الزخرفة فى تكسية طواقى المحاريب ومن أمثلة ذلك طاقية محراب مدرسة آل ملك الجوكندار (٧١٩ هـ - ١٣١٩ م) وطاقية محراب مسجد الأمير حسين (٧١٩ هـ - ١٣١٩ م) وطاقية محراب كل من جامع وقبة الماس الحاجب (٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م) ، ومثلما تسيد عنصر الضلوع القائمة العصر المملوكى البحرى فإن الأشكال الزخرفية هذه ظلت مستحبة طوال الفترة الجركسية حتى نهايتها ويمكن اعتبار عصر السلطان برسبای (٨٢٥ هـ - ٨٤١ هـ) (١٤٢٢ - ١٤٣٨ م) أغنى فترة ظهر فيها تجريب الأشكال الزخرفية على خوذاة القباب وأبرز الأمثلة القبة الملحقة بمدرسة السلطان برسبای .

وقد ظهرت هذه الزخرفة الدالية فى صور المخطوطات قبل هذا التاريخ بحوالى قرن من الزمان فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) والمؤرخ بسنة (٧٢٣ هـ - ١٣٢٣ م) وتمثل هذه التصويره أبازيد

فى مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) حيث رسم الفنان شخشيخة تغطى إحدى الأفنية وذات سقف جمالونى ويلاحظ سطح الشخشيخة وقد زخرف بالزخرفة الدالية كما زخرف أيضاً الجزء الجمالونى بنفس الزخرفة ولكن بشكل عرضى ، ومن هنا يمكن القول بأن هذه التصويرة تعد النموذج الزخرفى الذى استوحى منه المعمار زخرفة القباب بالشكل الجزاجى خلال العصر المملوكى الجركسى وأن كانت الشخشيخة هنا لا تغطيها قبة إلا أن الزخرفة تبدو واضحة كما يلاحظ أن المصور عبر عن هذه الزخرفة أيضاً فى إحدى الأشكال الهندسية بنفس التصوير وهو عبارة عن شكل مثلث يعلو شكل الشخشيخة إلى اليمين قليلاً وربما يشير الفنان بذلك إلى أنها إحدى وسائل التغطية وخاصة أن الأشكال الجمالونية والمسننة كانت إحدى وسائل التغطية وعلى وجه الخصوص فى سوريا وقد زخرف هذا الشكل بنفس الزخرفة الدالية .

ثم ظهر بعد ذلك بفترة قليلة النمط النجمى ولم يكن غير جدائل هندسية تلتف بأشكال نجمية وكان هذا من أروع ما ابتكره الفن الإسلامى من أنماط وظهر ذلك بوضوح فى قبة ضريح السلطان برسباى وبعض قباب أمراءه مثل قبة جاني بك ضمن مجمع السلطان بجبانة المماليك .

وزخارف النمط النجمى لم نشاهدها بصورتها الدقيقة فى صور المخطوطات إلا أن هناك بعض تصاوير المخطوطات التى اشتملت على أشكال القباب وقد زخرفت خوذاً بها ببعض الزخارف الهندسية ومنها تصويره من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ فى متحف فريير للفنون بواشنطن برقم (٣٠ - ٧٥ آى)^(١) والتى تمثل طست الخادمة (لوحة رقم ٦٠) وفيها رسم المصور خلفية معمارية حيث يظهر فى التصوير جناح مقبب يعتمد على أربع قوائم وبالداخل امرأة تحمل أбриقاً ومنشفة ويهمن من هذا الجزء شكل القبة

(١) هذه النسخة من المخطوط نسخها فرخ " فروخ " بن عبد اللطيف الكاتبى الباقوتى المولوى ومؤرخة بسنة (٧١٥ هـ - ١٣١٥ م) وتعتبر من أروع نماذج فن التصوير المملوكى فقد حددت خطوط الرسوم التخطيطية فى مختلف الفصول بوضوح ودقة كما أن الصور الكاملة التى تظهر فى مستهل كل فصل لا تعد صحيحة من حيث علاقتها ببنية الكتاب ومضمونه فحسب ، وإنما تعتبر أيضاً بمثابة تكوينات فنية مستقلة قائمة بذاتها نفذت بالألوان البراقة وزينت بعناصر زخرفية وفيرة ، كما أن الفنان يلجأ إلى التظليل فى رسم أشخاصه فى محاولة منه لإظهار الكتلة ، مع الالتزام فى الوقت نفسه بالموضوع . أنظر :

التي تغطي وسط مساحة الجناح وقد زخرفت بزخارف هندسية عبارة عن أشكال سداسية ملتصقة وبداخل كل شكل سداسي دائرة صغيرة مطموسة .

وبعد عهد السلطان برسباي عدل المصممون عن محاولة ملئ سطوح القباب بهذا النمط النجمي واختاروا ما هو أيسر شكلاً منه مستعاضين في الأكثر بالزخارف النباتية التوريقية ذات المرونة التي لا حد لها والأرجح أن أول قبة زينت بالزخارف النباتية كانت بعد وفاة برسباي عام ١٤٣٨ م وهي القبة الصغيرة الملحقة بمدرسة جوهر القنقبائي^(١) بالجامع الأزهر ، ثم ما لبث هذا الأسلوب الزخرفي النباتي أن شاع حتى صار فناً مرموقاً ومثال ذلك قبة عبد الله المنوفي التي تقع بجوار قبة قايتباي الشهيرة^(٢) وكانت هذه الزخرفة قد استخدمت في بواطن القبة في العصر الأيوبي ومنها باطن قبة الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ - ١٢٤٣ م) كما استخدمت أيضاً في زخرفة بواطن القباب في العصر المملوكي ومنها باطن قبة أحمد بن سليمان الرفاعي (٦٩٠ هـ / ١٢٩٠ م) وباطن قبة زين الدين يوسف (٦٩٧ هـ / ١٢٩٨ م) .

وقد ظهرت زخرفة خوذة القباب بالزخارف النباتية في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي وذلك في تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل مدرسة في حلب (لوحة رقم ٢٩) حيث رسم الفنان إحدى القباب التي تتوج عقداً محمولاً على عمودين خلف (المعلم) وقد زخرفها المصور بزخارف نباتية عبارة عن أوراق وفروع متداخلة تملأ سطح القبة وفي العصر المملوكي أيضاً سار المصور على هذا النهج في زخرفة خوذة القباب التي ظهرت في صور المخطوطات بالزخارف النباتية ومن أمثلتها تصويره من مخطوط الحيل المشار إليه والمحفوظ بنفس المتحف تحت رقم (٣٠ - ٧٧ آي) وتمثل إحدى الحيل الهندسية (لوحة رقم ٦١) حيث رسم الفنان جناحاً مقبباً يتركز على أربعة قوائم وزخرفت خوذة القبة بزخارف نباتية صغيرة عبارة عن أوراق ومراوح نخيلية رسمت حول مركز القبة ولم تملئ

(١) تقع في الطرف الشمالي الشرقي عند باب السر للجامع الأزهر شيدها الأمير جوهر القنقبائي سنة (٨٤٤ هـ / ١٤٤٠ م) وهي مدرسة صغيرة تشتمل على أربعة إيوانات يتوسطها صحن وبداخلها مدفن منشأها . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ١١٢

(٢) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٤ م ، ص ١٥٤ - ١٥٥

سطح القبة كما فى تصويره المقامات السابقة (لوحة رقم ٢٩) وبالنظر إلى تأريخ التصويرتين فإن الأولى مؤرخة بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م) وتصورة مخطوط الحيل مؤرخة بسنة (٧١٥ هـ - ١٣١٥ م) فى حين نجد أن أول أمثلة القباب المملوكية التى زخرفت بالعناصر النباتية مؤرخة بسنة (٨٤٤ هـ - ١٤٤٠ م) وهى مدرسة جوهر الفيقيائى مما يدل دلالة واضحة على أن المعمار المملوكى استوحى فكرة زخرفة القباب المملوكية من تصاوير المخطوطات .

وقبل أن يسود أسلوب الزخارف النباتية على سائر أساليب الزخارف المستخدمة ابتكر المعمار نوعاً آخر من الزخرفة تجمع بين تشكيلين هندسى نجمى ونباتى توريقي ، وبالرغم من اختلاف النمطين المجتمعين فى هذا الأسلوب إلا أنهما كانا يشتركان فى مركز واحد هو " الجامة " ذات الضلوع ومن أبرز أمثلتها قبة قايتباى^(١) .

وفى آخر العصر الجركسى سادت زخارف البخاريات على الخوذة الحجرية بحيث بدت تكرار لشكل واحد أى أن المعمار كان ينفذ شكلاً واحداً يقوم بتوزيعه على مساحة القبة جميعها بشكل متكرر كما فى قبة خاير بك^(٢) (لوحة رقم ٦٢) .

ومن خلال ما تم عرضه يمكن القول أن زخرفة خوذة القباب المملوكية تشابهت مع مثيلاتها التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات مع الوضع فى الاعتبار الفارق بين طريقه تنفيذ مثل هذه الزخارف على المخطوط وبين تنفيذها على الطوب أو الحجر ، فقد نفذ المعمار الفكرة بما يتلائم وطبيعة المادة التى ينحت زخارفه عليها كما أنها أيضاً كانت تتماشى مع تطورات العصر فى شكل منظم بمعنى أن زخارف القباب سواء الزخارف ذات الضلوع القائمة أو المنشئية أو الزخارف الجزاجية أو الهندسية أو النباتية كانت قد ظهرت تقريباً جميعها فى صور المخطوطات قبل ظهور زخرفة القباب المملوكية ، ولكن المعمار

(١) تقع هذه المدرسة بقراة المماليك أنشأها الملك الأشرف أبو النصر قايتباى وكان الشروع فى إنشائها فى سنة (٨٧٧ هـ -

١٤٧٢ م) والفراغ منها فى سنة (٨٧٩ هـ - ١٤٧٤ م) . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز ، ص ٢٠٢

(٢) تقع هذه المدرسة بحى باب الوزير وأنشأها خاير بك وهو من المماليك الجراكسه ضمن ممالك السلطان قايتباى وقد اختلف

علماء الآثار فى تاريخ إنشاء المدرسة ومهما يكن من أمر فإن طراز المدرسة مملوكى مع وجود تفاصيل زخرفية فى الرسوم

القالبية والرسوم المحفورة على الخشب متأثرة بالطراز العثمانى . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، ص ١٩٤

فى كل فترة زمنية كان يختار من هذه الزخارف ما يتلائم وفكره وثقافته ثم أصبح الأمر أكثر تطوراً مع نهاية العصر الجركسى الذى استخدم فيه المعمار غالبية الزخارف التى ظهرت فى زخارف القباب فى تصاوير المخطوطات وأن كان يحسب للمهندس المعمارى دقة تنفيذه لمثل هذه الزخارف على مادة الأحجار التى تتميز بالصلاية كما يحسب له أيضاً أنه نجح فى نهاية الأمر فى جمع أكثر من نوع من هذه الزخارف وشكل بها نمطاً جديداً هو النمط النجمى والتوريقى معاً بالرغم من أننا لم نشاهد هذا الأسلوب المجمع فى تصاوير المخطوطات ، لذلك فلا غرابة فى أن يطور المعمار أساليب الزخرفة التى تتشابه مع ما ظهر منها فى تصاوير المخطوطات ويطوعها بحسب ما يراه فهو فنان له إبداعاته الخاصة التى جعلت من زخارف القباب فى العصر المملوكى فناً رائعاً ونموذجاً لجمال وروعة العمارة الإسلامية ، الأمر الذى جعل المصور نفسه فى أواخر العصر المملوكى ينقل بعض زخارف القباب النباتية إلى تصاويره ، فقد لاحظنا أن زخارف القباب النباتية التى ظهرت فى صور المخطوطات كانت عناصر بسيطة فى بداية الأمر وخاصة إذا ما قارنا مثل هذه الزخارف بنفس العناصر التى زخرفت القباب المملوكية التى كانت متشابكة لدرجة التعقيد فنقلها المصور بعد ذلك فى تصاويره المتأخرة حيث نشاهد فى تصويره من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأى باستانبول تحت رقم (١٥١٩ هـ) والتى تمثل زال يتسلق حائط (لوحة رقم ٥٣) والتى رسم فيها المصور إحدى القباب التى تغطى المساحة اليسرى من الطابق العلوى وقد زخرفت القبة بزخارف نباتية من أوراق وفروع نباتية متشابكة ومتداخلة وأكثر تعقيداً من الزخرفة النباتية التى سبقت الإشارة إليها داخل تصاوير المخطوطات ، وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦٣) والتى تمثل رستم يقتل الفيل حيث تظهر فى التصوير إحدى القباب تتشابه تماماً مع القبة المرسومة فى التصوير السابقة إلا أن زخارف القبة هنا غير واضحة بعض الشيء مما يدعم القول بأن المعمار استطاع أن يطور هذه الزخارف بشكل استمال إليه المصور فنقلها إلى تصاويره .

الشرفات ★

الشرفة بفتح الشين والراء تعتبر أصلاً من عناصر العمارة الدفاعية في الأسوار والقلاع والأبراج وهى عبارة عن حجارة تبنى متقاربة فى أعلى السور وحوله ليحتمى وراءها المدافعون ويشرفون على المهاجمين ويطلقون عليهم السهام وكل زخارف تشبهها سواء كانت أعلى مبنى أو على خزانة أو أعلى منبر تسمى شرافة وبالرغم من ذلك إلا أن استخدامهما فى المنشآت الدينية كان على نطاق واسع حيث توجت معظم العماائر الدينية فى كافة العصور وبأشكال متنوعة^(١) فقد استعملت الشرافات لتتويج الواجهات قبل الإسلام فى العماائر الساسانية والرومانية وأول استعمالها فى المباني الإسلامية فى قصر الحير الشرقى وفوق مدخل قصر الحير الغربى وعلى الجدار الجنوبى لصحن الجوسق الخاقانى " قصر المعتصم " .

والعامة يطلق على الشرافات تسمية العرائس لأنها فى بعض الأحيان تشبه أشكالاً آدمية تجريدية تتلاصق أيديها وأرجلها كما فى مسجد أحمد بن طولون ثم أخذت أشكال متعددة من أشهرها الشرافات المسننة (شكل رقم ١٨) التى تتوج واجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز لدين الله الفاطمى والشرافات التى تتوج واجهة ضريح الإمام الشافعى .

واستمر استعمالها فى العصر المملوكى فظهرت أعلى واجهة مجموعة السلطان المنصور قلاوون ومدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز ومسجد الطنينا الماردانى (لوحة رقم ٣٨) .

★ استخدم هذا المصطلح فى الوثائق المملوكية غالباً بصيغ الجمع ويقصد بها الوحدات الزخرفية التى توضع بجوار بعضها البعض عند حافة الشئ . أنظر :

محمد محمد أمين ولىلى على إبراهيم : المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية ، ص ٧
ويطلق عليها أيضاً فى الوثائق المملوكية اسم " أخطرة البنيان " وذلك لأنها تحدد النهايات العليا لأسطح المباني وتدرأ الخطر عن الموجودين على هذا السطح . أنظر :

حسنى نوبصر : العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٤٣

(١) لم يتم إدراك هذا العنصر المعمارى ضمن العناصر المعمارية التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت دينية فى الفصل السابق نظراً لأنها ظهرت بشكل أكثر فى تصاوير المخطوطات التى تشتمل على منشآت مدنية وعسكرية ولم تظهر فى التصاوير التى تشتمل على منشآت دينية فكان من الأفضل إدراكها فى هذا الفصل .

وظهرت الشرافات المورقة فى كثير من المنشآت المملوكية وأبرزها الشرافات التى تتوج واجهات مدرسة السلطان حسن بميدان القلعة ومسجد القاضى يحيى^(١) ومسجد المؤيد شيخ ومسجد قجماس الأسحاقى (لوحة رقم ٢٧) ومسجد فرج بن برقوق ومسجد قايتباى بقرافة المماليك^(٢) ثم تطور ذلك الشكل إلى ذروته كما فى مسجد الغورى (لوحة رقم ٤٤) ومسجد خاير بك (لوحة رقم ٦٤) .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض المنشآت التى تخلو من هذا العنصر وهى قليلة وأبرزها مسجد جوهر اللالا^(٣) وضريح قنصوه الغورى " مسجد الدشطوطى "^(٤) .

كما يسترعى الانتباه فكرة محاكاة شكل الفراغات الواقعة بين الشرافات وبين كتلة الشرافات نفسها (شكل رقم ١٩) .

ويمكن القول أن هناك بعض المنشآت تنوعت فيها أشكال الشرافات ، فمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة حيث توجت الواجهات التى تطل على الصحن من الداخل بشرافات من النوع المسنن (لوحة رقم ٦٥) فى حين أن واجهات المسجد الخارجية يتوجهها شرافات على شكل عقد نصف دائرى (لوحة رقم ٦٦) (شكل رقم ٢٠) وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن المسجد أنشئ داخل كتلة عسكرية معرضه لهجوم الأعداء فى أى وقت فقام المعمار بعمل مثل هذه الشرافات الخارجية بهذا الشكل من أجل استخدامها كحماية باستخدام المساحات التى تقع بين كل شرفة وأخرى كمكان لرمى السهام واستخدام الشرفة نفسها كنوع من الحوائط الدفاعية لحماية الجنود .

(١) يقع بسكة الحبانية بشارع الدرب الأحمر وأنشأه القاضى يحيى بن عبد الرازق الزينى الظاهرى الاستادار فى سنة (٨٥٦ هـ - ١٤٥٢ م) .

(٢) تقع هذه المنشأة بقرافة المماليك وأنشأها الملك الأشرف أبو النصر قايتباى وكان الشروع فى البناء سنة (٨٧٢ هـ - ١٤٧٢ م) وكان الفراغ منها سنة (٨٧٩ هـ - ١٤٧٤ م) .

(٣) يقع مسجد جوهر اللالا على ربوة عالية بحرى مسجد الرفاعى وقد أكمل بموقعه هذا تجميل ميدان صلاح الدين وقد أنشأها الأمير جوهر اللالا الذى كان أميراً فى خدمة الأشرف برسباى قبل ولايته على مصر ولم تذكر المصادر تاريخ إنشاءها بالتحديد إلا أنها بنيت قبل تاريخ (٨٤٢ هـ - ١٤٣٨ م) وهو تاريخ وفاة الأمير جوهر اللالا الذى دفن بمدرسته . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة ، ص ٧٩

(٤) يقع مسجد الدشطوطى بشارع بورسعيد بباب الشعبة وكان أصله فى المكان المعروف قديماً بباب العدوى فيما بينه وبين كوم الريش على يسار الداهب من باب الشعبة إلى كوم الريش وأمر بإنشائه السلطان قنصوه الغورى ليكون مدرسة وقبة يدفن فيها بعد وفاته ومؤرخ بسنة (٩١٤ هـ / ١٥٠٦ - ١٥٠٨ م) . أنظر :

وزارة الثقافة - المجلس الأعلى للآثار : روائع مساجد القاهرة " مختارات من التراث المصرى " مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ٢٠٠٢ ، الكتاب غير مرقم .

أما المنشآت العسكرية فقد أشتمل بعضها على هذه النوعية من العناصر المعمارية ولكن نظراً لطبيعة هذه المنشآت فإنها تختلف عن الشرافات التي وجدت بالمنشآت الدينية ففي قلعة فرعون بجزيرة سيناء اشتملت القلعة في الجانب الغربى من التحصينات الشمالية على شرافات عبارة عن عقود صغيرة نصف دائرية تتشابه مع الشرافات التي تتوج الواجهات الخارجية لمسجد الناصر محمد بن قلاوون وكانت هذه الشرافات بحالة غير جيدة إلا أنها رمت بشكل دقيق .

والناظر إلى تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وعلى وجه الخصوص تلك التي تشتمل على منشآت دينية يندعش كثيراً نظراً لعدم ظهور هذا العنصر المعماري في صور المخطوطات هذه بالرغم من أن معظم المنشآت المعمارية الدينية التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي قلما تخلو من وجود هذا العنصر وأن اختلف في شكله إلا أنه أصبح من العناصر المعمارية التي اتخذها المعمار لأهداف متعددة ولكن كونها بهذا الشكل ولا تظهر في تصاوير المخطوطات فهذا أمراً يثير الدهشة ولكن السبب الأكثر ترجيحاً لتعليل هذه الظاهرة هو أن مصورى العصرين الأيوبي والمملوكي اهتموا كثيراً في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية بالأجزاء الداخلية للمبنى في حين قل ظهور الواجهات فيها وحيث أنه من المعروف أن مكان الشرافات يتعلق بالواجهات فكان من الطبيعي لن تقل وأن صح القول فهي انعدمت .

لكن ظهور مثل هذه العناصر في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية أو عسكرية فهو أمر طبيعي إلى حد كبير لأنها وكما سبق القول تعتبر جزءاً لا يتجزأ من المبنى العسكرى على وجه الخصوص لأنها تؤدي وظيفة جوهرية تتعلق بالمبنى في حين يمكن القول أن ظهورها في المنشآت المدنية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات تعتبر تقليداً لظهورها أعلى واجهات المنشآت الدينية كنوع من الزخرفة أو كحلية معمارية لها طابعها الزخرفى الجميل ، ففي صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (١٥١٩ هـ) والتي تمثل زال يتسلق حائط المشار إليها (لوحة رقم ٥٣) رسم المصور صفاً من الشرافات يعلو شرفة الطابق الأرضى وأيضاً نفس الأمر بالنسبة للطابق الثانى التي يختفى بعضها خلف متن الخطوط في حين يظهر بعضها في الجزء

الأيسر وهى عبارة عن شرافات من النوع الذى يمثل ورقة نباتية ثلاثية تتشابه مع مثيلاتها التى توجت بعض العماائر الدينية فى منشآت القاهرة المملوكية .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الحيل الهندسية المحفوظ بمتحف فريير للفنون بمدينة واشنطن تحت رقم (٤٢ ١٠٠ ب) والتى تمثل ساعة الطبايين^(١) (لوحة رقم ٥٦) رسم المصور مجموعة من الموسيقيين أمام إحدى المنشآت العسكرية ويتوج المبنى من أعلى صفاً من الشرافات المعقودة بعقود منكسرة وبين كل شرفة وأخرى مساحة مستطيلة الشكل ربما كانت تستخدم كمكان لرمى السهام حيث لم يهتم المصور هنا برسم فتحات السهام مكتفياً برسم الشرافات .

ومن خلال هذه التصاوير يمكن ملاحظة اختلاف شكل الشرافات من مبنى لأخر ولعل تفسير ذلك يبدو سهلاً حيث أن المبنى فى التصوير الأولى يمثل إحدى المنشآت المدنية فى حين أن المبنى الموجود فى التصوير الثانية يمثل إحدى المباني العسكرية ولعل الهدف من استخدام الشرافات فى كلا المبنيين يختلف فإذا كانت فى المبنى المدنى تمثل نوعاً من الزخرفة وهو الغالب إلا أنها فى المبنى العسكرى لها دوراً بارزاً فى عملية الحماية والدفاع عن المبنى .

وأخيراً وقبل أن تنتهى الدراسة من استعراض العناصر المعمارية التى ترتبط لواجهات المباني المدنية أو العسكرية وقبل أن تستعرض العناصر الداخلية يمكن الإشارة إلى أن مثل هذه المباني المدنية على وجه الخصوص كان يحاط بها مساحة خالية كانت تستخدم كبستان أو حديقة وهو ما عبر عنه المصور أيضاً بإضافة مجموعة من الأشجار أمام المبنى كما فى تصويره مخطوط الشاهنامة والتى تعد بالفعل من أبداع التصاوير التى يشتمل عليها هذا المخطوط وتعد فى نفس الوقت مثلاً فريداً ورائعاً لدراسة المنشآت المدنية فى العصر المملوكى وعلى وجه الخصوص دراسة عناصرها وأشكالها المرتبطة بالواجهات الخارجية .

ومن خارج البناء وما به من عناصر معمارية تم استعراضها إلى داخل المنشآت المدنية عبر المدخل وعادة فى تخطيط المنشآت المدنية كان المدخل من النوع المنكسر ويؤدى المدخل إلى الدور قاعة والدور قاعة هى جزء مربع التخطيط يفصل إيوانى القاعة ، وكان

لوضع الغرف حول هذا الفناء المكشوف الذى يتوسطه نافورة للمياه أثره فى السماح للهواء من تخلل أجزاء المنزل المختلفة وتلطيف درجة حرارته طبقاً لتسرب أشعة الشمس شتاء لتدفئة هواء الغرف الداخلية .

ولم يصلنا فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ما يشير بالفعل إلى هذا الجزء المعماري الهام بشكل صريح ومباشر إلا أن وسائل التغطية التى اتبعها المعمار فى تغطية هذه الدور قاعة أو هذا الفناء وأبرزها عنصر الشخصية يجعل التعرف عليه أمراً ليس صعباً من خلال بعض تصاوير المخطوطات ومنها تصويره تنسب إلى العصر الأيوبي من مخطوط كليله ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والمؤرخ بسنة (٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م) وتمثل الملك بلاذ وزوجة ايراخت^(١) (لوحة رقم ٨٩) وفيها رسم الفنان قاعة لإحدى المنازل ويبدو من خلال التصوير أن هذا الجزء يمثل فناء المنزل أو الدور قاعة ذلك لأن هناك باباً بجوار زوجة الملك يفتح على هذه القاعة مما يؤكد ذلك فالمعروف أن الغرف الجانبية كانت تفتح على الفناء أو الدور قاعة والسبب الأقوى هو أن المصور قام بعمل تغطية لهذا الجزء عبارة عن شخصية ذات مساحة مستطيلة تعلو الجوسق وتزينها زخارف هندسية مضفرة الشكل تشبه الجداول (شكل رقم ٢١) ويعلوها قبة صغيرة بصلية الشكل ويلاحظ أن شكل الشخصية لا تشتمل على نوافذ للتهوية فى جوانبها كما هو المعتاد فى شكل الشخصية واكتفى الفنان برسمها بهذا الشكل للتعبير عن المكان الذى يجلس فيه الملك وزوجته ، كما أنه بذلك يماثل ما كان واقعاً بالفعل فى المنشآت المدنية خلال تلك الفترة والتى كانت تستخدم فيها هذه التغطيات فى تغطية دور قاعة المنزل أو فناءه .

وفى تصويره أخرى تنسب للعصر المملوكي من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) المؤرخ بسنة (٧٢٣ هـ - ١٣٢٣ م) وتمثل أبوزيد السروجي فى مقابلة مع الحارث^(٢) (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان إحدى الأشخاص يجلس مستنداً إلى مسند وأمامه شمعدان ويبدو من خلال التصوير أن هذا

(١) أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامى ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٢ ، ص ٤٢٠

(٢) Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 22, p., 64

المكان يمثل دور قاعة إحدى المنازل حيث قام المصدر بعمل تغطية لهذا المكان عبارة عن شخشيخة مستطيلة الشكل زخرفت بأشكال زجاجية ويتوجها سقف جمالوني الشكل (شكل رقم ٢٢) .

وتجدر الإشارة إلى أن الوضع في كلتا التصويرتين بعيداً عن قواعد المنظور، إلا أن الفنان كان لا يهتم بهذا الأمر كثيراً فيما بعد^(١) بل كان يهتم بالفعل الإشارة إلى المكان الذي يقصده ببعض العناصر ذات الصلة الوثيقة به ونجح بالفعل، فالشخشيخة تعد إحدى أبرز وسائل تغطية الدور قاعات في المنشآت المدنية كما أنها استخدمت أيضاً في تغطية الصحن إذا كان صغيراً في العديد من المنشآت الدينية كما سبق القول (شكل رقم ٢٣) .

وكما استطاع المصور أن يعبر عن الفناء الأوسط " الدور قاعة " في المنازل نجح أيضاً في التعبير عن الملاحق والحجرات الأخرى الملحقة بهذه المنازل وهناك عدداً من التصاوير تظهر فيها صور معمارية للمبنى من الداخل، فيشار عادة إلى المبنى من الداخل بأطر بسيطة تشتمل أحياناً على عقدين أو ثلاثة ليعطى إحساساً بالعمق ويشير ماير إلى أن العقد الثلاثي يمثل المنزل الخصوصي من الداخل تمثيلاً اصطلاحياً^(٢) فعلى سبيل المثال هناك تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م) وتمثل أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران^(٣) (لوحة رقم ٦٧) حيث رسم المصور أبا زيد وأمامه جمع من الناس يجلس في إحدى الحجرات ويظهر فيها عنصراً معمارياً عبارة عن عقد نصف دائري محمولاً على عمودين من النوع البسيط وبجوار هذا العقد عقدين آخرين كل واحد منهما يبدو في اتجاه حيث يدوان العقدين قد انحرف يميناً ويساراً وكأنهما بابان يفتحان في إحدى الحجرات الجانبية حيث لا يمكن أن يعتبر هذا العنصر شكلاً لبائكه بل هي مجموعة من الحلقات التي كانت تستخدم في المنازل لفصل الحجرات الداخلية بعضها عن بعض وأن كان يؤخذ على الفنان عدم إتباعه لقواعد المنظور ويؤكد ذلك تصويره أخرى من

(١) أنظر صفحات ٣٠٢-٣٠٩ من هذا البحث .

(٢) محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامى ، ص ٦٩

(٣) Richard Ettinghausen : Arab painting, pl., 79, p. 79

(٣)

مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٧ عربى) والتي تمثل الناسك وابنه وقد عضته حية^(١) (لوحة رقم ٦٨) ففيها رسم الفنان شكلاً كاملاً للبائكة وأن كانت عقودها مختلفة شكلاً إلا أنها تعبر عن إحدى الحجرات الملحقة بإحدى المنازل والشئ الغريب أن نجد فى منزل عنصراً معمارياً كالبائكة التى كانت تميز المنشآت الدينية إلا أن موضوع التصوير يؤكد أن هذا المكان مدينياً وليس دينياً ولعل الفنان ربما أشار بهذه البائكة على أنها حلية معمارية كالتى تستخدم فى المنازل فى تلك الفترة لكن الأرجح أن هذا المكان يمثل مقعد فى إحدى الدور حيث اشتملت البيوت الكبيرة التى أنشأت خلال العصر المملوكى على مقعد فى الدور الأول مواجهاً للجهة البحرية وهو يطل على خارج البناء ببائكة من ثلاثة عقود وأبرز الأمثلة على ذلك المقعد الملحق بمنزل السلطان قايتباى^(٢) حيث يطل المقعد على الخارج بشرفة عبارة عن بائكة من ثلاثة عقود يكتنف الأول منها مشربية تطل على الشارع ، وبالإضافة إلى المقعد فهناك بعض الحجرات التى استخدمت للاستقبال منها المندره وكانت معه لاستقبال الضيوف من عليّة القوم من الرجال وهناك غرفة أيضاً معدة للاستقبال فى الدور الأرضى يستقبل فيها رب الدار ضيوفه وتسمى التخبوش ومن المحتمل أن يكون المكان الموجود بهذه التصويره يمثل إحدى هذه المقاعد أو إحدى غرف الاستقبال هذه .

ويبدو أن استخدام مثل هذه الأطر أو أشكال العقود ربما كان إحدى الوسائل التى استخدمها المصور ليبر عن مثل هذه الأماكن فقد شاهدناها أيضاً فى تصويره من نفس المخطوط السابق تمثل رجلان يحملان ذهباً^(٣) (لوحة رقم ٤٣) وفيها رسم الفنان حلية معمارية عبارة عن عقدين يختلفان فى شكلهما ويمكن القول من خلال التصويره أن هذا المكان يمثل إحدى المخازن الملحقة بإحدى المنشآت المدنية والأرجح أنها منشأة تجارية لأن موضوع التصويره بالإضافة إلى ملابس الأشخاص توحى بذلك .

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl. 64, p., 98

(١)

(٢) يقع هذا المنزل بسكه الماردانى بشارع باب الوزير بالدرب الأحمر وأنشأه السلطان الأشرف قايتباى فى سنة (٨٩٠ هـ - ١٤٨٥ م

(وهو من النوع المعلق حيث أن أسفله حوانيت . أنظر :

وزارة الثقافة . المجلس الأعلى للآثار : دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، ص ١٥١

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl. 58, p., 96

(٣)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بعض العناصر المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية لم يسبق لها الظهور في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية بالرغم من أن المنشآت الدينية كانت أكثر اشتمالاً على مثل هذه النوعية من العناصر المعمارية .

وبالنظر إلى أشكال العقود على سبيل المثال يمكن ملاحظة أن تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية ظهرت بها معظم أشكال العقود المعروفة في العمارة الإسلامية إلا أن هناك نوعاً منها كان أكثر ظهوراً في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية وأبرزها العقد المفصص والمقصود به أن حرفه أو باطنه على شكل مفصص (شكل رقم ١٢) .

وقد ظهر هذا الشكل من العقود في صورة من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم ٣٤٦٥)^(١) والتي تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزوية رأس الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) ويظهر فيها الملك وهو يجلس متربعاً ووجهه ثلاثة أرباع ويستخدم الملك يده اليمنى في الإشارة بها عند الحديث مع برزوية وخلف الملك رسم الفنان خادماً بحجم صغير نسبياً بينما رسم الفنان الطبيب الفارسي وهو ينحني في إجلال وتعظيم أمام كسرى وخلف الجميع رسم الفنان خلفية معمارية غاية في الدقة استغلها الفنان كإطار خارجي يفصل بين رسومه وبين متن المخطوط وهي عبارة عن تكوين معماري يمثل عقداً كبيراً مفصصاً يرتكز على عمودين رشيقين ، كما نجح الفنان في زخرفة كوشتي العقد بزخارف متنوعة عبارة عن أشكال حيوانية على مهاد من الأرضية النباتية .

(١) تحتفظ المكتبة الأهلية بباريس بنسخة من مخطوط كتاب كليله ودمنه وهي تحتوي على حوالي مائة وست وأربعين ورقه كتبت بخط النسخ المتقن بالحبر الأسود وتضم حوالي ثمان وتسعين صورة ولا تحمل اسم البلد التي لسخنت به أو تاريخ نسخها ومن ثم تعددت الآراء بشأن تاريخ وموطن هذه المخطوطة وانحصرت هذه الآراء من حيث التأريخ فيما بين سنة (٥٩٦ هـ - ١٢٠٠ م) وسنة (٦٣٢ هـ - ١٢٣٠ م) ويرجح الأستاذ الدكتور أبو الحمد فرغلي إرجاعها إلى عام ١٢٢٥ م متفقاً بذلك مع رأي العالم الجليل الدكتور حسن الباشا عن طريق مقارنة صور هذا المخطوط بصور مخطوط من كتاب مقامات الحريري المؤرخة سنة ٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م حيث تتشابه معها في الكثير من الأساليب الفنية ولذلك فمن المؤكد أن يكون تأريخ هذه المخطوط إلى ما بعد سنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م) إلا أن صور هذا المخطوط أكثر دقة وإتقان بالنسبة للعناصر المعمارية من تلك التي يشتمل عليها مخطوط مقامات الحريري كما اختلف العلماء أيضاً حول موطن هذه المخطوط والأرجح أنها تعود إلى سوريا لاشتغال بعض صور هذا المخطوط على بعض العناصر المعمارية كالعقد المفصص التي لم يكن ظهوره في مصر في تلك الفترة أمر مقبولاً أو مرجحاً .

ويمكن القول أن أشكال العقود المفصلة التي ظهرت في صور المخطوطات بهذا الشكل - مع الوضع في الاعتبار أن هذا المخطوط بنسب إلى العصر الأيوبي - تعتبر أشكالاً لم يألفها المعمار كثيراً في منشآته حيث أن مثل هذه العقود كانت منتشرة في العمارة الإسلامية خارج مصر وعلى وجه الخصوص في عمائر المغرب والأندلس ، فقد ظهرت العقود المفصلة كأروع ما يكون في مساجد ومنازل هذه البلاد إلا أن ظهورها في عمائر القاهرة الأيوبية والمملوكية يكاد يكون منعماً وأن ظهور مثل هذه العقود في بعض صور هذا المخطوط يؤكد أن هذا المخطوط لا يمكن نسبته إلى مصر والأمر الثاني أن شكل العقد في هذه الصورة لم يكن بالشكل الذي كان معروفاً في عمائر المغرب أو الأندلس لأن المصور رسمه هنا كأنه حلية معمارية بارتفاع قليل بالإضافة إلى أنه رسم في أحد المنازل ولم يصور في منشأة دينية ، ومن هنا يمكن القول أن مثل هذه النوعية من العقود التي ظهرت في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت مدنية يعد نموذجاً يقصد به الطابع الفني أو الحليات المعمارية التي كانت تستخدم في المنازل بين الحجرات بعضها البعض أو تعلو مداخل الأفنية ولذلك انعدم ظهور مثل هذه النوعية من العقود في صور المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية والتي اشتملت على جميع أشكال العقود الأخرى بما فيها بعض أشكال العقود التي ظهرت في تصاوير المخطوطات سواء ما تشتمل منها على منشآت دينية أو مدنية كالعقد النصف دائرة والعقد المدبب والعقد الثلاثي الفصوص وهو أكثر أشكال العقود ظهوراً في تصاوير المخطوطات التي اشتملت على منشآت دينية أو مدنية وقد ظهر في بعض التصاوير منها تصويره من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستانبول تحت رقم (١٥١٩ هـ) وتمثل تنصيب كيقباد على عرشه^(١) (لوحة رقم ٧٠) ويظهر فيها العقد الثلاثي الفصوص في الجانب الأيسر من التصوير خلف الأشخاص الذين يقفون أمام الملك ويشبه هذا العقد أمثلة العقود الثلاثية الفصوص التي ظهرت في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت دينية وأن تميز هذا العقد بأنه أكثر دقة في رسمه .

أما بالنسبة للعناصر المعمارية الداخلية الملحقة بالمنشآت العسكرية والتي لم تظهر في تصاوير المخطوطات التي تشتمل على منشآت عسكرية ، فمن خلال الدراسة يمكن القول أن العديد من هذه العناصر تعد أقل من حيث الحجم والزخرفة واهتمام المعمار بها من مثيلاتها في المنشآت الدينية المستقلة فعلى سبيل المثال نجد أن محراب المسجد الملحق بقلعة فرعون بجزيرة سيناء عبارة عن دخله عميقة في البناء يتوجه عقد نصف دائري " مشرع " محمول على عمودين من الحجر والمحراب خال تماماً من أى نوع من أنواع الزخرفة كما يلاحظ الاختلاف الواضح في مادة البناء خاصة في العمودين الذين يحملان طاقة المحراب فهما من الحجر في حين أنهما في العمائر الدينية المستقلة التي بنيت في العصرين الأيوبي والمملوكي كانا من الرخام واشتملت على الكثير من الزخارف المتنوعة .

وليس المحراب فحسب بل هناك العديد من العناصر الأخرى مثل حجرات الإعاشة الملحقة بالمنشآت العسكرية والخاصة بإعاشة الجنود اختلفت تماماً مع حجرات الطلبة الدارسين في الخانقاوات ولعل اختلاف طبيعة المنشأة وتخطيطها ووظيفتها كانت أبرز أسباب ذلك .

لكن ما يمكن قوله الآن أن هذه العناصر وبالرغم من أهميتها إلا أن ظهورها في تصاوير المخطوطات كان نادراً ولم تصل مثل هذه العناصر إلى ما وصلت إليه العناصر الأخرى كالواجهات والقباب والمداخل والشرافات وغيرها من كثرة ظهورها في تصاوير المخطوطات سواء التي تشتمل على منشآت دينية أو مدنية .

الباب الثانى
رسوم التحف التطبيقية فى صور المخطوطات فى
العصرين الأيوبي والمملوكى

التحف التطبيقية

التحف التطبيقية هي التحف المنقولة من معادن وخزف وزجاج وخشب وعاج وأقمشة وسجاد وغيرها ويعبر عنها أحياناً بالفنون الزخرفية Decorative arts وأحياناً أخرى بالفنون التطبيقية Applied arts ولكن بوجه عام فإن التحف التطبيقية هي التحف المنقولة التي كانت تزخرف بشتى أنواع الزخارف التطبيقية ومن هنا أطلق عليها تحف تطبيقية وهو ما اعتاد أساتذة وعلماء الآثار الإشارة إليه كما اعتاد الدارسين على إطلاق هذا الاسم على التحف المنقولة .

وقد كان قدماء الباحثين في تاريخ الفن يطلقون على فنون التحف المنقولة عبارة الفنون الفرعية Minor Arts تميزاً لها عن الفنون التي تتصل بالعمائر القائمة مستوى في ذلك عندهم الفن الإسلامي مع الفنون المختلفة السابقة عليه أو المعاصرة له^(١) .

ولم تكن رسوم التحف التطبيقية في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي هي المحاولات الأولى للمصور المسلم ، بل استطاع رسم العديد من أشكال التحف التطبيقية منذ زمن بعيد ولعل الصور الجدارية التي وجدت في القصور الأموية والحمامات الفاطمية وفي كنيسة الكابلابالائنا في باليرمو خير دليل على ذلك حيث تشتمل العديد من صورها الجدارية على تحف تطبيقية متنوعة الأشكال والأحجام كالأباريق والكؤوس والقنينات والمزهريات وأطباق الفاكهة وبعض الآلات الموسيقية وغيرها^(٢) .

ومن خلال تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي أمكن التعرف على الكثير من أنواع التحف التطبيقية المختلفة كالتحف المعدنية من أسلحة متنوعة منها السيوف والتروس والقسي والسهام والخوذات ومن أنواع أخرى كالأباريق والصواني والطسوت وكالتحف الزجاجية والخزفية كالكؤوس والقنينات والمزهريات

(١) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٦٣

(٢) Wajdan Ali : The Arab contribution to Islamic art from the seventh to the fifteenth centuries, Jordan, 1999, fig., 119, p., 161 & fig., 120, p., 162 وانظر أيضاً :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي - نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٨ ، ص ٤٠٨ ولوحة ١٠٩ ، ص ٤٠٩ ولوحة ١١ - ١٢ ، ص ٤١٠

والتحف المصنوعة من الخشب كقطع الأثاث من كراسى ومناضد ومقاعد وأسرّة وغيرها بالإضافة إلى أشكال الملابس والأزياء وأشكال بعض السجاجيد .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التحف التطبيقية التي رسمت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي لم يرسمها الفنان من أجل الطابع الزخرفي بل كانت تمثل جزءاً من موضوع الصورة أي أنها كانت تكمل الموضوع فعلى سبيل المثال لا يمكن للفنان أن يرسم موضوع يمثل إحدى الحروب أو بعض ألعاب الفروسية دون أن يرسم مجموعة الأسلحة المستخدمة وكذلك الأمر بالنسبة لبقية التحف الأخرى .

وسوف تستعرض الدراسة في هذا الباب مجموعات التحف التطبيقية المختلفة من حيث مواد صنعها من خلال ظهورها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

الفصل الأول

رسوم التحف المعدنية

التحف المعدنية

لعبت التحف المعدنية دوراً عظيماً في حياة المسلمين على مر العصور ، وبالرغم من ذلك فإن قلة ما وصلنا من تحف معدنية يعد هو الشئ الواضح وخاصة في عصور الإسلام المبكرة وربما كانت تعاليم ونظم القرآن الكريم التي تدعو إلى التقوى والزهد هي التي أدت إلى انشغال المسلمين بنشر الدين الإسلامي وتوسيع قاعدة الفتوحات الإسلامية وتوطيد دعائم الدولة الجديدة وبذلك انصرف المسلمون في أول عهدهم عن الاهتمام بإنتاج تحف معدنية أو غيرها من التحف^(١) ومع ذلك فلا يمكن القول أن المسلمين في تلك الفترة لم ينتجوا لنا بعض التحف المعدنية ولكنها كانت قليلة^(٢) وذات تأثيرات وأساليب مختلفة ، ففي أول الأمر اقتبس الصانع المسلمون الأساليب الساسانية سواء من حيث الشكل أو الزخرفة وخاصة في صناعة الأواني الفضية حتى أنه حدث كثيراً من اللبس في إمكانية التمييز بين التحف الفضية الساسانية المتأخرة والإسلامية المبكرة ، غير أنه لم يلبث أن طور الصانع المسلمون أساليب فنية راقية خاصة بهم ذات طابع إسلامي صرف^(٣) .

ولاشك أن استخدام المعادن من ذهب وفضة ونحاس وحديد وبرونز بالإضافة إلى الزنك كان منذ فترات بعيدة وقبل العصر الإسلامي واستمر استخدام مثل هذه المعادن خلال العصور الإسلامية حيث كانت تستخرج من باطن الأرض باستثناء القصدير حيث ذكرت العديد من المؤلفات أن هذا المعدن كان قليل بالأراضي العربية ولذلك كان يجلب بكميات كبيرة من أوروبا ومن هذه المعادن أخرج لنا الفنان المسلم أروع التحف المعدنية ذات الأشكال والأحجام المختلفة^(٤) .

(١) Lane, poole : Art of the saracens in Egypt, London 1928, p., 151

(٢) تعتبر التحف المعدنية الإسلامية أقل عدداً بكثير من التحف المعدنية التي وصلت إلينا من الحضارات القديمة التي سبقت الحضارة الإسلامية إلى الوجود ، ولا يمكن تحليل ذلك بطول مدة هذه الحضارات القديمة وقصر مدة الحضارة الإسلامية نسبياً ، فإن هذا الطول في الزمن يقابله في جانب المسلمين ازدياد في العدد وإقبال المسلمين على استخدام المعادن على نطاق أوسع من ذي قبل ، وربما يرجع السبب الرئيسي لكثرة التحف المعدنية التي وصلت إلينا من الأقدمين وقلة تلك التحف التي وصلتنا من أجدادنا المسلمين فيمكن كما يذكر بعض العلماء في اختلاف طريقة دفن الموتى عندهم عن تلك الطريقة عندنا ، فمقابر الأقدمين عامرة بما كانوا يستعملونه في حياتهم من تحف وأدوات معدنية في حين أن مقابر المسلمين ليس بها سوى جثة الميت ملفوفة في كفن . أنظر :

محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، ص ١٤٧

(٣) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ٣٨١

(٤) Rachel, ward : Islamic metal work, published by British museum press, London 1993, p., 29

وتطورت صناعة التحف المعدنية من عصر إلى آخر حتى كان العصر الأيوبي الذي يعد بحق من أزهى العصور التي بلغت فيها صناعة التحف المعدنية أوج عظمتها حيث أنه من المعروف أن الكثير من صناع التحف المعدنية قد هجروا الموصل في القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي قاصدين سوريا ومصر للعمل في خدمة أمراء بني أيوب بدمشق وحلب والقاهرة ولاشك أن هجرتهم هذه قد ساعدت في تطور هذه الصناعة كما أنهم نقلوا معهم أساليب مدرسة الموصل الفنية حتى أنه يتعذر إرجاع التحفة إلى بلد معين ما لم يكن عليها نص كتابي يحدد نسبتها بالرغم من أن عقيدة الأيوبيين الدينية كانت المذهب السني إلا أنهم لم يمانعوا في زخرفة الأواني المعدنية بالأشخاص الآدمية فتظهر من العصر الأيوبي تحف معدنية غاية في الدقة والإتقان مزخرفة بوحدات آدمية وحيوانية تأثراً بالأساليب الموصلية .

كما يمكن ملاحظة أن هناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية والتي تعد قطع ذات أهمية خاصة لدى المشتغلين بدراسة التحف المعدنية وتحمل هذه التحف موضوعات زخرفية مسيحية ويحمل بعضها أيضاً أسماء بعض سلاطين بني أيوب ويرجع سبب ذلك إلى تسامح سلاطين الأيوبيين ولاسيما سلاطين دمشق الذي بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن حالفوا مدة من الوقت مملكة بيت المقدس الصليبية^(١) ومن هذه المجموعة شمعدان بمتحف الفنون الزخرفية بباريس عليه اسم صانعه داوود بن سلامه الموصلى وتاريخ صناعته (٦٤٦ هـ - ١٢٤٨ م)^(٢) .

وفي العصر المملوكي أنتجت مصر وسوريا أبان حكم المماليك أمثلة رائعة من التحف المعدنية المصنوعة في دمشق وحلب والقاهرة بأيدي أولئك الفنانين الذين جاءوا من الموصل ثم بأيدي الصناع الوطنيين فيما بعد ، وقد بلغت صناعة التحف المعدنية غايتها في عصر السلطان محمد بن قلاوون حيث وصلنا الكثير من التحف المعدنية التي تحمل اسم ذلك السلطان المملوكي ومن روائع ذلك كرسى من النحاس المخرم المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٣٩) (لوحة رقم ٧١) باسم

(١) ديماندم . س : الفنون الإسلامية " ترجمة أحمد محمد عيسى " دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٣ م ، ص ١٥٤

(٢) نعمت إسماعيل غلام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ١٩٨

الناصر محمد بن قلاوون منشورى الشكل سداسى الأضلاع كان فى مارستان السلطان قلاوون قبل نقله إلى المتحف وفى وسط قرصه العلوى شريط دائرى من الكتابة الكوفية ذات الزخارف والحروف المتداخلة بعضها فى بعض والمديبة فى أعلاها كأسنة الرماح ويتوسط هذا الشريط كلمة " محمد " فى دائرة صغيرة وتقرأ هذه الكتابة " عز لمولانا السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان قلاوون " وفى القرص عدا ذلك ست مناطق فيها كتابة بخط النسخ المملوكى نصها " عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين ابن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحى " وبين المنطقة الوسطى المستديرة والمناطق الجانبية شبه المستطيلة مساحة يوجد فى وسط كل جانب من جوانبها الست نصف جامة ذات فصوص صغيرة ، وقوام الزخرفة فى هذه الأجزاء من الجوامات وفى المساحات الواقعية بين تلك المناطق شبه المستطيلة رسوم بط صغير راع استعمالها فى زخرفة التحف المعدنية فى تلك الفترة من العصر المملوكى ، أما جوانب الكرسي الستة فإن كلاً منها يتألف من أربع حشوات مخرمه بينها فضيان وعلى الحشوات والقصبات كتابات مكفته ولا تختلف كثيراً عن الكتابات سالفه الذكر وفيها دوائر عليها رسم بط صغير ومنها أيضاً جامات مستديرة مكتوب فيها " عز لمولانا السلطان " وتتميز هذه التحفة بأن أرجلها تحمل كتابة عليها تاريخ صنعها واسم الصانع نصها " عمل العبد الفقير الراجى عفوره المعروف بابن المعلم الأستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنكرى " وذلك فى تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا المالك الناصر عز نصره .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى تنسب إلى العصر المملوكى محبره ومقلمة^(١) من النحاس المكفت بالذهب والفضة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٤٤٦١) (لوحة رقم ٧٢) وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية دقيقة وزهور وخطوط

(١) تمثل المقلمة مرحلة متطورة من مراحل فنون المعادن الإسلامية إذ صارت تصنع بصفة أساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب أو الفضة وتطور شكلها إلى أن صارت على هيئة علبه مستطيلة ذات غطاء تشتمل فى أحد طرفيها على وعاء المداد وفى الجزء الطويل الباقي تحفظ الأقلام وقد ازدهرت صناعة الدوى فى مختلف الأقطار الإسلامية كما تشهد بذلك النماذج الرائعة التى وصلتنا .

هندسية متشابكة وقد وزعت الزخارف توزيعاً جيداً بما يضمن ظهور خاصية التماثل في توزيع العناصر الزخرفية وتحمل هذه المقلمة كتابات بالخط الكوفي المجدول وبخط النسخ في جزءها الأسفل وتسجل هذه الكتابات أن هذه التحفة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة (٧٦٤ هـ - ١٣٦٣ م) كما أنها تحمل العديد من الألقاب التي شاعت وانتشرت خلال العصر المملوكي ومنها المالك والملك والعامل والعالم والمجاهد وغيرها من الألقاب ولقد ظل إنتاج مصر وسوريا من التحف المعدنية على درجة كبيرة من الإتقان خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي ثم استمرت الأساليب التي اتبعت زمن الناصر محمد تتقدم وتتطور وزاد الميل نحو استخدام التعبيرات النباتية الطبيعية المزهرة ولاسيما في أواخر ذلك العصر وخلال القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي استمر إنتاج بعض القطع المتقنة الصنع فقد كتب المقرئ حول سنة ١٤٢٠ م النص التالي " وقد قل استعمال الناس في زماننا هذا النحاس المكفت وعز وجوده فإن قوماً لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وبقي بهذا السوق إلى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة " (١).

ومن هنا يمكن القول أن التحف المعدنية بكافة أشكالها كانت تنم عن أصحابها وتعكس مجتمع أصحابها من حيث الفخامة والثراء ومن حيث الفقر ، فالتحفة المعدنية مهما كان شكلها تعكس صورة عن المجتمع الذي تنتمي إليه (٢).

ومن خلال مجموعة الأمثلة السابقة للتحف المعدنية يمكن القول أن العصر المملوكي قد شهد تطوراً كبيراً في صناعة وزخرفة التحف المعدنية بكافة أشكالها وكان لذلك أثره الواضح في اهتمام المصور المسلم في ذلك العصر برسم العديد من أشكالها في صور المخطوطات كما سيتضح ذلك من خلال استعراض الدارسة لأشكال التحف المعدنية التي ظهرت في صور المخطوطات .

(١) ديماندا : الفنون الإسلامية ، ص ١٥٢

الأسلحة

استخدم الإنسان المعادن أول ما استخدمها في صنع الأسلحة^(١) ليدافع بها عن نفسه ضد الحيوان وضد عدوه من بنى الإنسان ، ومن هنا يمكن القول بأن البيئة كان لها دورها المؤثر في صناعة الأسلحة منذ أقدم العصور ثم مع مرور الزمن تلاشى تأثير البيئة في صناعة الأسلحة وتدخلت عوامل أخرى كثيرة كان لها أثرها البالغ في صناعة السلاح .

وخلال العصور الإسلامية انتشرت صناعة الأسلحة منذ العصور المبكرة نظراً للظروف التي قامت خلالها الدولة الإسلامية وذلك في جميع الأقطار التي خضعت للسيادة الإسلامية وذلك من أجل الدفاع عن كيان الدولة الجديدة في مهدها تحقيقاً لقول الله تعالى "وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ يُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ"^(٢) واستمر الأمر هكذا طوال العصور الإسلامية .

ففي العصر الأيوبي وعلى الرغم من قصر الفترة التي عمرتها دولة الأيوبيين في مصر فإنه وكما سبقت الإشارة إلى أن هذه الدولة جاءت وليدة أحداث الحروب الصليبية وثمره مشروع الجبهة الإسلامية المتحدة وكانت الدولة الأيوبية هي التي عاصرت أشد مراحل الحروب الصليبية ضراوة وعنفاً ولذلك كان من الطبيعي أن يكون الاهتمام بالجيش في أيام تلك الدولة فائقاً لأنه الأداة الكبرى للجهاد ، ونتيجة طبيعية للاهتمام بالجيش كان الاهتمام أيضاً بصناعة الأسلحة ، وأغلب الظن أن نسبة كبيرة من الأسلحة التي استخدمتها الجيوش في العصر الأيوبي كانت تصنع في مصر والشام ، وربما يؤكد قيام صناعة الأسلحة المعدنية بمصر في ذلك العصر إشارة أحد المؤرخين المعاصرين لحكم الأيوبيين إلى اسم صناع السلاح في ذلك العصر ومنهم أبو الحسن الأبرقي الأسكندري الذي كان يزاول

(١) استخدمت عدة طرق في صناعة الأسلحة أبرزها طريقة التسخين وهي المرحلة الأولى وذلك من أجل طرق الحديد وتشكيله حسب ما يراد صنعه وطريقة البرشمة وهي من العمليات الصناعية العامة وتتم لتثبيت الأجزاء المكونة لبعض أنواع الأسلحة كتثبيت مقبض السيف بصله وطريقة اللحام واستخدمت أيضاً جنباً إلى جنب مع طريقة البرشمة ولكن على نطاق ضيق ، وطريقة السقاية وأخيراً طريقة الطلاء لمنع الصدأ . أنظر :

حسين عبد الرحيم حسن عليوه : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٢٠ . ١٣٢ .

(٢) القرآن الكريم : سورة الأنفال ، الآية ٦٠

مهنته منذ عهد الوزير ضرغام فى أواخر الحكم الفاطمى لمصر ومن جهة أخرى تشير بعض المؤلفات التاريخية إلى جلب بعض الأسلحة اللازمة للجيش من البلدان الأجنبية وربما يرجع ذلك إلى عدم كفاية ما كان يصنع منها محلياً فى مصر وبلاد الشام وامتاز العصر المملوكى عن العصور الإسلامية السابقة عليه فى مصر بكثرة ما أمدنا به من مجموعات الأسلحة المعدنية المتنوعة الأشكال والوظائف وتعد هذه المجموعات الآن من الكنوز التى تعز بها كثير من المتاحف العالمية الفنية والعسكرية وخاصة متاحف تركيا التى قدر لها أن تفوز بنصيب الأسد من أسلحة المماليك .

ولقد ساعد على انتشار صناعة الأسلحة وكثرتها خلال هذا العصر عوامل كثيرة منها الطابع الحربى لدولة المماليك حيث تميزت بقيامها فى ظل نظام حربى دقيق كانت له الغلبة على سائر أحوالها وكانت نشأة المملوك نفسه تقوم على أساس حربى محض منذ شرائه وتربيته بأسلوب عسكري وكان من الطبيعى أن يؤدى الطابع الحربى لدولة المماليك إلى اهتمام سلاطينها بالجيش وتزويده بالأسلحة اللازمة بأعداد كبيرة تفى باحتياجاته .

يضاف إلى ذلك أن ألعاب الفروسية كانت من أهم مميزات مجتمع المماليك شأنه فى ذلك شأن المجتمعات الأرستقراطية الإقطاعية وقد اهتم سلاطين المماليك بالفروسية وفنونها وألعابها وأسلحتها لأنها كانت بمثابة التدريب العسكرى الذى يتلقاه المملوك قبل أن ينخرط فى سلك الجندية وقد انعكس ذلك أيضاً فى صور المخطوطات التى اشتملت على الكثير من هذه الألعاب والتدريبات باستخدام أمثلة متعددة من الأسلحة المختلفة بل انعكست أيضاً على إنتاجها الفنى حيث اتسمت العديد من التحف الفنية المختلفة خلال العصر المملوكى باحتوائها على موضوعات زخرفية تمثل الحروب والصراعات^(١) وألعاب الفروسية وكانت مواكب السلاطين فى عصر المماليك ذات تأثير فى كثرة انتشار الأسلحة وصناعتها حيث كانت تخرج هذه المواكب فى مناسبات مختلفة أهمها تولية السلطان الحكم وصلاة الجمعة والعيدى ولاشك أن حمل الأسلحة المختلفة أثناء المواكب السلطانية كان يستتبع الاهتمام بأمرها وتجديدها حتى تظهر بصورة تليق بحملها حول السلطان فى موكبه .

هذا وقد تعددت أشكال الأسلحة التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وظهرت أسلحة الهجوم كالسيف والقوس والسهم والرمح كما ظهرت بعض أسلحة الدفاع كالخوذة والترس وغيرها ومن خلال صور المخطوطات أمكن التعرف على الكثير من ألعاب الفروسية والتدريبات المختلفة بالأسلحة المتنوعة كما ستعرض الدراسة لكافة أنواع الأسلحة التي ظهرت في صور المخطوطات على النحو التالي :

السيف

على الرغم من تعدد أنواع الأسلحة التي استخدمت إلا أن السيف يعد أهمها وأكثرها فاعلية ولا يختلف السيف في العصرين الأيوبي والمملوكي في تكوينه العام عن العصور الإسلامية الأخرى فهو يتكون من نصل طويل قد يكون مستقيماً بحد واحد أو بحدين وقد يكون مقوساً بحد واحد وطرفه بحدين وقد يزود النصل بشطوب^(١) طويلة أو لا يزود ، وللسيف مقبض يثبت بإحكام في يد النصل وكان من الطبيعي أن يتناسب شكل المقبض وحجمه مع شكل السيف نفسه حتى يتحقق أكبر قدر من سهولة الاستعمال أو مكان الضرب أو الطعن بالسيف ويتصل بالمقبض واقية السيف وهي عبارة عن قطعة من المعدن ذات شكل رباعي متقاطع ويتم تركيبها أعلى المقبض عند بداية النصل وتقع على الواقية عبء تلقى ضربات الخصم ووقاية يد المحارب .

ولقد أفاضت كتب الأدب وكتب التاريخ في وصف السيوف وعددت أسمائها ويكفي أن نذكر واحداً منها له مكانته المرموقة بين السيوف جميعاً هو " ذو الفقار " سيف النبي ﷺ الذي غنمه في موقعة بدر وكان لهذا السيف في نفس الرسول الكريم مكانة عظيمة دون باقي سيوفه الكثيرة التي ذكرت كتب السيرة أسمائها^(٢) .

ويعد السيف أحد أهم الأسلحة التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومن أبرز أشكال السيوف التي اهتم الفنان برسمها في صور المخطوطات .

السيف المستقيم :

وكان السيف المستقيم غالباً يصنع بحد واحد وقد ظهر السيف المستقيم في تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٣ قبطنى)^(٣) وقد تم

(١) الشطوب هي الطرائق التي في متن السيف وتكون الشطوب أما بارزة أو غائرة بطول النصل وما زالت معظم الأسلحة الحديثة تشتمل على هذه الشطوب .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، مطبعة أسعد ، بغداد ١٩٦٥ م ، ص ١٣٥

(٣) يعتبر هذا المخطوط أقدم مخطوط مزوق بالصورة ينسب إلى مصر في عصر الأيوبيين وقد نسخ على يد ميخائيل أسقف مدينة دمياط ويشتمل المخطوط على عدد من الصور التي تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الخواريين ، وعلى الرغم من أن هذه المخطوطة تمثل نسخة من الكتاب المقدس لدى المسيحيين فإنها زوقت بصور تختلف تمام الاختلاف عن صور أية مخطوطة قبطية أخرى ويذكر بعض علماء الآثار أن أساليبها التصويرية ذات تأثير كبير برسوم المخطوطات العربية المعاصرة ، ويتجلى فيها الكثير من الملامح والعناصر الزخرفية ذات الطابع العربي الإسلامي في رسوم الأشخاص ورسوم الثياب العربية ورسوم العماير =

نسخه عام (٥٧٦ هـ - ١١٨٠ م) فى مدينة دمياط^(١) وتمثل التصويره سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان فى حضرة الإمبراطور هيرودس (لوحة رقم ٧٣) ويهمننا من التصويره هنا رسم الجندى الذى يتمنطق بسيف عريض ويمد يده وهى تحمل طبق كبير به رأس يوحنا وتمد سالوم أبنة هيرودس يدها إلى الجندى لتأخذ منه الطبق ، والناظر إلى رسوم التصويره يلاحظ أن السيف المرسوم بها من النوع المستقيم داخل الغمد الخاص به كما يبدو السيف عريضاً بشكل واضح وينتهى " الجراب " بشكل كروى لم نشاهده من قبل فى أشكال الإغماد التى استخدمت لحفظ السيوف وربما يكون هذا الشكل الكروى إضافة من المصور كنوع من الاهتمام بالسيف ولفت النظر إليه وإبرازه فى التصويره على اعتبار أهمية الموضوع نفسه وأن هذا السيف هو الذى استخدم فى قطع رقبة يوحنا المعمدان ، ومن هنا رسمه الفنان بشكل غير مطابق لأشكال إغماد السيوف ويعد هذا المثال من السيوف إحدى نماذج السيوف المستقيمة التى وجدت فى تصويره تنسب إلى العصر الأيوبي مما يؤكد أن السيوف المستقيمة كانت السمة البارزة فى صناعة السيوف الأيوبية .

واستمرت صناعة السيوف المستقيمة أيضاً خلال العصر المملوكى ورسمت بكثرة فى صور المخطوطات خلال هذا العصر فى تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن (تحت رقم ٩٧١٨) وينسب المخطوط إلى سوريا فى الربع الأخير من القرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى وتمثل التصويره أبا زيد السروجى ومعه الحارث على ظهر جملين فى رحله برية (لوحة رقم ٧٤) وفيها رسم الفنان إحدى الشخصيتين وهو يتمنطق بسيف مستقيم نصله يتميز بالطول كما أن عرضه طبيعى بالمقارنة بالسيوف الأخرى المستقيمة التى ظهرت فى صور المخطوطات والسيف هنا داخل غمده وقد وضح من خلال التصويره وجود مقبض السيف والواقية ويتميز المقبض هنا بصغر

= وقطع الأثاث الإسلامية هذا إلى جانب رسوم الأشجار والأعشاب والأرضية النباتية التى تعد من مميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى . أنظر :

أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، ص ١٠٦ . ١٠٧

(١) تعتبر مدينة دمياط إحدى المدن التى اشتهرت بإنجاز بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير شأنها شأن مدينة القاهرة عاصمة

الديار المصرية التى أنجز فيها العديد من المخطوطات . أنظر :

Williams, Caroline : Islamic monuments in Cairo (a practical guide) Cairo, the American university in Cairo 1985, p., 14

حجمه مقارنة بطول النصل كما يلاحظ أن النصل ينتهى بجزء مستدير بعض الشيء وذلك من خلال شكل الغمد نفسه^(١) وفى تصويره أخرى من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية المحفوظ بمكتبة تشستر بيتى (دبلن)^(٢) والتي تمثل فارساً على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٥) حيث قام الفنان برسم سيف عريض وقصير فى الوقت نفسه وهو مستقيم الشكل وله مقبض معدنى ويبدو أن السيف خال من الزخرفة ويبدو من خلال التصوير أن المنظر يعد إحدى أساليب تعلم الفروسية وتدريبات خاصة لدراسة وتعلم فنون القتال حيث يلاحظ أن هذا الفارس معلماً لفنون الحرب وذلك من خلال ملامح الوجه واللحية والشارب التى تدل على كبر سنه وأنه ليس محارباً شاباً وإنما يقوم بإعطاء الدروس المتعلقة بفنون الحرب والقتال .

وفى تصويره من نسخة من نفس المخطوط السابق والمحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (A ٢٦٥١)^(٣) إلا أن تأريخها متأخر عن النسخة السابقة حيث أنها مؤرخة بسنة (٧٧٥ هـ - ١٣٧٣ م) وتمثل التصوير فارساً على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٦) ويمسك بيده اليسرى سيفاً مستقيماً وقد رفعه إلى أعلى بشكل مقلوب وكأنه سيدخله فى غمده ويمسك بيده اليمنى سيفاً آخر مستقيماً فنصليهما مستقيمان كما يبدو أن المقبضين قد اختلفا حيث أن مقبض السيف الموجود باليد اليمنى ينتهى من أسفل بشكل كرة فى حين أن السيف الآخر له مقبض مستقيم ، إلا أنه يؤخذ على المصور أمراً هاماً وهو رسم الفارس

(١) كانت إغماد السيوف تصنع عادة من الخشب وتغطى بطبقة من جلد أسود فى أغلب الأحيان ومن الطبيعى أن يتناسب شكل الغمد وطوله مع نوع السيف الذى سيحتفظ به وشكله .

(٢) مخطوط نهاية السؤل والأمنية هو بحث فى فنون الفروسية من تأليف محمد بن عيسى بن إسماعيل الحنفى الأنصارى الذى توفى بدمشق عام ١٣٤٨ م ، وكان المؤلف قد درس فنون الحرب والقتال مع ناصر الدين الرماح وهو تلميذ المعلم القدير نجم الدين الأحذب ، ومع عز الدين عبد العزيز الرماح أحد المماليك البحرية فى قلعة دمشق ، وقد انتهى من إعداد هذا الكتاب فى الربع الثانى من القرن الثامن الهجرى - الرابع عشر الميلادى ، ويتألف بحث الأنصارى من اثنى عشر درساً أو تعليماً خصصت للتعريف بفنون الفروسية والحرب والتدريب عليها فى المضمار وميدان القتال معاً ، وتضم فصول الكتاب تمرينات على استعمال القوس والسهم والرمح والسيف وغير ذلك من الأسلحة فضلاً عن تشكيل الجيوش ورسم التكتيكات العسكرية ووضع حيل التمويه التى تستخدم فيها الحرائق والأدخنة ، كما يشتمل الكتاب على نصائح حول أنسب الطرق لتقسيم الغنائم وأحكام الشرع الإسلامى فيما يتعلق بحماية الأسرى وإبرام المعاهدات ، وتعد هذه التصويره ضمن تصاوير أقدم نسخة مصورة من هذا الكتاب والتي نسخها عمر بن عبد الله بن عمر الشافعى فى سنة (٧٦٢ هـ - ١٣٦٦ م) أنظر :

Esin Atil : Renaissance of Islam . art of the Mamluk, p., 262 – 263

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 21, p., 63

وقد أمسك بكلتا يديه سيفين فى وضع مواجهة وكأنه يدخل السيف الأعلى فى غمده على اعتبار أنه يقصد رسم السيف الأسفل وكأنه غمد إلا أن شكل الغمد يختلف عن هذا الشكل فالغمد جزء يغطى النصل فقط ولا يحتوى على مقبض كالموجود فى التصوير والأرجح أن المصور كان يقصد من رسم هذا الشكل أنه يمثل إحدى التمرينات الخاصة بالسيف وأن الشخص الذى يمتطى الجواد ما هو إلا معلم يعطى بعض الدروس الخاصة بالتعامل مع أكثر من سيف وبعض التمرينات التى يجب على الفارس أتباعها إذا دعت الضرورة الحربية حمل أكثر من سيف واحد .

وتجدر الإشارة إلى أن رسوم السيوف المستقيمة قد تنوعت فى صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكى واختلفت فى مادة صناعتها فكما رأينا السيوف المعدنية قام الفنان برسم السيوف المصنوعة من الخشب وفى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة)^(١) والتى تمثل أبا زيد السروجى يخطب فى مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٦) رسم الفنان سيفاً من الخشب ذات نصل مستقيم والمقبض أيضاً رسم بشكل مستقيم وليس به انحناءه والسيف خالى من الزخرفة ويعتقد أن الفنان قد عبر عن رسم مثل هذه السيوف الخشبية نظراً لطبيعة المكان الذى تدور فيه أحداث التصوير وهو المسجد هذا من جهة ومن جهة أخرى طبيعة الشخص الذى يحمل السيف وهو كما نعلم رجل بلغ من الكبر عتياً وعبر الفنان بهذا السيف على أنه أداة يتوكأ عليها أبا زيد وكأنه عصا وقد رأينا أبا زيد يتوكأ على عصا فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ . ١٢٢٣ م)^(٢) (لوحة رقم ٣٩) إلا أن الفنان فى هذه الصورة وكما سبق ذكره نجح فى إضافة المزيد من الدقة والإتقان فى جميع تفاصيل الصورة عكس التصوير الأخرى ، ومن هنا يمكن القول أنه رسم السيف الخشبى فى هذه الصورة بدلاً من العصا لإضافة مزيداً من التناسق بين الأشكال الآدمية وبين أدواتهم التى يستعملونها كما أن صناعة السيوف الخشبية لم تكن بأهمية السيوف المعدنية لقلة استخداماتها ولذلك فهناك احتمال آخر حيث يمكن القول بأن السيف الذى يمسك به أبا زيد فى هذه الصورة هو سيف معدنى

Richard Ettinghausen : Arab painting, 146, p., 146

(١)

(٢) أبو الحمد محمود فرغلى : التصوير الإسلامى ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

بالفعل داخل الغمد الخشبي الخاص به خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن الواقية الخاصة بالسيف واضحة تماماً .

السيف المقوس :

وهو النوع الثانى من أنواع السيوف التى ظهرت فى صور المخطوطات وهو عادة يصنع بحد واحد وينتهى بطرف ذو حدين وهو النوع الأكثر شيوعاً فى عصر المماليك ولعل الحروب الكثيرة التى خاضتها الدولة المملوكية قد أدى إلى التأثير بأشكال بعض الأسلحة التى كان يستخدمها المغول والصليبيين كنتيجة للاحتكاك بهم والتأثر ببعض مظاهر حياتهم العسكرية وليس أدل على ذلك من أخذهم السيف المقوس الذى كان يعرف باسم " القليج " عند المغول القادمين من أواسط آسيا فى القرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى حيث بدأ يشيع استخدامه بمصر منذ ذلك التاريخ لأن المماليك رأوا فيه مزايا تفوق مزايا السيف المستقيم^(١) .

ومن أبرز أمثلة السيوف المقوسة التى تنسب إلى العصر المملوكى واحداً ينسب إلى السلطان قنصوه الغورى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٣٥٩٥) (لوحة رقم ٧٧) وهو عبارة عن سيف ذو نصل مقوس بحد واحد وطرفه مدبب وذو حدين ، أما المقبض فهو منحنى وينتهى بجزء كروى ، ويلاحظ أن واقية السيف قد فقدت^(٢) ، كما زخرف النصل بزخارف كتابية تحمل نصاً مكتوباً بالخط الثلث الجميل يقرأ " عز لمولانا السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين أبو الفقراء والمساكين خلد الله ملكة بمحمد وآله " (لوحة رقم ٧٨) ولاشك أن التأمل فى صناعة هذا السيف وبعض الأمثلة الأخرى التى تحتفظ بها المتاحف الأوروبية من حيث التأنق الفائق فى صنعها وزخرفتها بأروع الزخارف يدفع إلى الاعتقاد بأن مثل هذه السيوف أو على الأقل بعضها لم يصنع لكى

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ٣٧

(٢) يبدو أن واقية هذا السيف كانت مثبتة به فى الفترات السابقة حيث أن الأستاذ الدكتور حسن الباشا قام بنشر هذا السيف وتظهر به الواقية الخاصة به واضحة تماماً فى حين أنه الآن معروض بمتحف الفن الإسلامى بدون وجود هذه الواقية التى ربما يتم لها بعض الترميمات من أجل إعادتها وتثبيتها فى مكانها . أنظر :

حسن الباشا : القاهرة تاريخها . فنونها . آثارها " بالاشتراك مع آخرون " مؤسسة الأهرام ، القاهرة ١٩٧٠ ، شكل ٢٧ ، ص ١٤٦

يستعمل فى الحروب لسفك الدماء بل كانت تحمل فى الحفلات العامة من أجل الأبهة والخيلاء ولمجرد التوصل عن طريقها إلى عمل فنى خالد يذكر بالحمد والثناء للفنان المبدع الذى حقق هذا الإنجاز المعجز والمبهر فى حد ذاته وإبراز جهد الفنان وتفوقه وبراعته .

وقد وصل إلينا أشكالاً للسيوف المقوسة فى صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص التى تنسب إلى العصر المملوكى فى تصويره من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن^(١) والتى تمثل إحدى الدروس الخاصة بالضرب بالسيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها رسم الفنان شخصين داخل حجرة مخصصة للتعليم حيث رسم مجموعة من السيوف المقوسة معلقة على إحدى جدران الحجرة ورسم شخصين يمسك كل واحد منهما بسيف ذو نصل طويل مقوس الشكل وقد نجح المصور فى رسم السيف بشكله الصحيح وبكافة أجزائه فرسم النصل بشكل مقوس ورسم أيضاً مقبض السيف بالإضافة إلى الواقية ، ويلاحظ أن التصوير يعطى درساً فى كيفية الضرب بالسيف عن طريق أن يقوم الضارب بإسناد إحدى ركبتيه إلى الأرض وقد امتدت رجله الأخرى إلى الخلف ويضرب بالسيف مما يعطى قوة وتأثيراً لضربه الموجهة إلى الخصم وتعبر فى نفس الوقت على أن السيف المقوس له الكثير من المزايا التى تساعد الفارس على القيام بعمله أكثر من السيف المستقيم وفى تصويره أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) والتى تمثل رجال مسلحون (لوحة رقم ٥٤) رسم الفنان نموذجاً للسيوف المقوسة حيث رسم أحد الأشخاص المسلحون الذين يقفون أمام إحدى المنشآت العسكرية ويمسك الشخص الموجود فى يسار التصوير بيده اليسرى بسيف ذو نصل مقوس يتميز بالطول وله مقبض ، ويلاحظ فى هذه التصوير أهمية الواقية الخاصة بالسيف وكيف أنها تستطيع أن تحمى يد الفارس فى تلقى ضربات العدو دون أن تصاب يد المحارب وأخيراً يمكن الإشارة إلى أن غالبية أشكال السيوف سواء المستقيمة أو المقوسة التى ظهرت فى صور المخطوطات كانت تقتصر على ظهورها فى صور المخطوطات التى تمثل ألعاب الفروسية والتدريب عليها ولم نشاهد على سبيل المثال بعضاً من هذه السيوف فى يد

أصحابها أثناء معركة حربية ، والأمر هنا لا يعد تقصيراً من المصور فالأهم أنه استطاع بالفعل أن يعطى صورة واقعية لأشكال السيوف التى كانت تستخدم فى تلك الفترة وهو يعلم تماماً أن السيف المستخدم فى التدريب وفى التعليم هو نفسه الذى يستخدم أثناء الحروب بالإضافة إلى ذلك قلة المخطوطات الحربية التى وصلت إلينا فى تلك الفترة مع الوضع فى الاعتبار أننا شاهدنا إحدى المعارك الحربية التى ظهرت مرسومة على إحدى الأوراق التى ترجع إلى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى وفيها استطاع الفنان أن يعطى انطباعاً حقيقياً لما يدور فى مثل هذه المعارك بالإضافة إلى أنه قام برسم العديد من أنواع الأسلحة المستخدمة كالقوس والسهم والترس فى وضع يعبر عن الحركة (لوحة رقم ٥)^(١).

(١) أنظر صفحات ١٧-١٨ من هذا البحث

الرمح

يعتبر الرمح أحد الأسلحة الرئيسية التي استخدمت خلال العصور الإسلامية كافة وليس خلال العصر الأيوبي والمملوكي فحسب كما يعد الرمح أحد أسلحة الهجوم الهامة ويستخدم للرمي من بعد ويتميز عن الأسلحة الأخرى كالسيف والخنجر بطوله عنها ، وعلى الرغم من تعدد أشكال الرماح وخاصة المملوكية فإن الرمح يتكون بصفة عامة من نصل من الحديد أو الصلب يتخذ هيئة حربة مثبتة في يد طويلة من خشب أو حديد (شكل رقم ٢٤) .

وقد تنوعت أيضاً أشكال النصل فبعضها أتخذ هيئة حربة مسطحة حادة الجانبين تتسع من أسفل وتضيق إلى أعلى حتى تنتهى بطرف مدبب كما تميزت الرماح بتزويدها بشطبه واحدة غائرة أو بارزة تتوسط النصل .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بالعديد من نماذج الرماح وقد تنوعت في أشكالها وعلى وجه الخصوص شكل النصل لأن الجسم في كافة الرماح لا يتغير بينما التنوع كان في شكل النصل ، كما يمكن ملاحظة أن أشكال الرماح التي رسمت في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي نفذت بشكل يفتقد الكثير من الدقة مما أبعد الرمح عن شكله لأن المصور لم يراع في رسمه الواقعية كما لا يتناسب شكله في تصاوير المخطوطات مع التكوين الطبيعي أو المعتاد لشكل الرمح في حين أن الرماح التي رسمت في تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكي كانت متناسبة ومطابقة إلى حد كبير مع أشكال الرماح التي وصلتنا بالفعل ويتضح ذلك من خلال دراسة لأشكال بعض الرماح من خلال تصاوير المخطوطات في كلا العصرين .

ففي تصويده من كتاب الأربع بشائر^(١) المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٥٢٦ هـ - ١١٨٠ م) والتي تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) يمكن ملاحظة أشكال الرماح في أيدي الحراس حيث يمسك

(١) هناك مخطوط من الأربع بشائر مكتوب باللغة العربية ومخطوط بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم (٣٨٩) ومؤرخة بسنة (٦٢٣ هـ - ١٢٢٦ م) وتصويده ملونة ومذهبه . أنظر :

حسن الباشا : فن التصوير في مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م ، ص ٨٤

كل حارس رمحاً بيده اليسرى والرمح عبارة عن يد طويلة ذات نصل يضاوى الشكل مثبت فى اليد المستقيمة كما يبدو من شكل النصل أنه يختلف اختلافاً واضحاً عن طبيعة صناعة النصل حيث أن الطبيعى فى النصل أن يكون مدبباً كما هو المعتاد حتى يؤدى الغرض من صناعته وحتى يكون له مفعول قوى فى عملية القتال ، وهو هنا أقرب إلى شكل الدبوس .

وفى تصويره أخرى من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية^(١) المحفوظ بمكتبة تشستر بيتى فى دبلن والتى تمثل أربعة فرسان يمسكون بالرمح فوق أكتافهم بينما تعدو جيادهم من اليمين إلى اليسار حول بحيرة المضمار (لوحة رقم ٨١) نجد أن الفنان قد رسم شكلاً للرمح لا يختلف عن شكله الواقعى فهو عبارة عن يد مستقيمة طويلة بشكل ملحوظ وتنتهى بنصل الرمح ذات الشكل المدبب .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه النوعية من الأسلحة كانت نادراً ما تحمل زخارف نظراً لطبيعة استخدامها وكما سبق القول فإن رسوم هذه الرماح كانت بمثابة وصف لاستخدام الرمح فى الهجوم والتراجع والتطويق كما يذكر أن بعض صور هذا المخطوط رسم الفنان الرمح أثناء استعماله ضد الحيوانات البرية^(٢) .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الفروسية المحفوظ بمكتبة كير بلندن والتى تمثل إحدى تدريبات الرمح^(٣) (لوحة رقم ٨٢) وفيها رسم المصور إحدى الفرسان وهو يمتطى سهوة جواده وبارز شخصين يقفان على الأرض ويمسك كلاهما بجسم طويل ذات نتوءات بارزة وقد أمسك الفارس برمح ذات يد طويلة ويختفى النصل خلف الجسم الذى يمسك به الشخص المواجه للفارس ، وهناك تصويره أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسرراى باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) وتمثل رجال مسلحون

(١) تعد هذه المخطوطات التى تمثل ألعاب الفروسية من وجهة النظر التاريخية أكثر أهمية من الناحية الفنية لأنها تعرض ألعاباً متنوعة مثل لعب الدبوس وتمارين مختلفة كتمرينات التعامل مع الأسلحة المختلفة كالسيف والرمح والقوس والسهم ، وقد كانت هذه التمارين شائعة الاستخدام فى العصر المملوكى كما كانت تشكل مظهراً رئيسياً من مظاهر موكب المحمل الذى يتمثل فى قافلة الحجيج التى كانت تذهب إلى مكة .

Duncan Haldane : Mamluk painting, pl., 5, p., 48

(٢)

(٣) يذكر أن سلاطين المماليك كانوا يهتمون كثيراً بهذه التدريبات فيذكر أن السلطان بيبرس كان مولعاً بتمرينات الرمح كما يذكر ابن إياس كيف كان على جنود الاحتياط أن يتمرنوا أمام قايتباى لإظهار مهاراتهم .

أمام إحدى المنشآت العسكرية (لوحة رقم ٥٤) وفيها رسم المصور شكلاً للرمح يظهر خلف الحارس الذى يقف أمام باب المنشأة والرمح هنا عبارة عن يد طويلة تنتهى بنصل كمثرى الشكل يرتكز على واقية دائرية ، ولعل شكل الرمح فى هذه التصويرة يتطابق مع الرماح المملوكية من حيث التكوين العام له .

القوس والسهم

تعد القسي والسهام من أقدم أسلحة القتال والصيد وقد مهر العرب في استخدامها قبل الإسلام وبعده كما يعتبر أيضاً من الأسلحة الرئيسية التي استخدمت في العصرين الأيوبي والمملوكي للرماة من بعيد ، وقد استخدمت في عدة مجالات أهمها ساحات القتال وساحة الألعاب الرياضية حيث كان الرمي بالقوس أحد الألعاب المشهورة في ذلك العصر ، كما استخدمت في رحلات الصيد التي كان يقوم بها السلاطين .

ويصنع القوس من خشب ويصنع وتره من جلد أو من خيوط مفتولة ، أما السهم فيصنع جسمه من غاب أو خشب صلب خفيف أما نصله فيصنع من حديد ويتخذ شكلاً صغيراً مدبباً ويزود في جانبيه أحياناً بشوكات معدنية في عكس اتجاه سن النصل حتى يصعب نزعها من جسم الهدف بعد إصابة السهم له ، وكان السهم يزود أيضاً ببعض من ريش الطيور في عقبه ويتراوح عددها بين ريشتين وأربع ريشات وكانت تساعد على وصول السهم إلى مسافة أبعد وتحفظ توازنه حتى وصوله إلى هدفه .

وقد أمدتنا بعض تصاوير المخطوطات بطريقة صناعة القوس ففي تصويره من مخطوط ألعاب الفروسية المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٨٢٣٥)^(١) وفيها رسم المصور نموذجاً يمثل طريقة صناعة القوس وعلى وجه الخصوص الوتر الذي أشرنا إلى أنه كان يصنع أحياناً من خيوط مفتولة والواضح في التصوير هنا أن أحد الصانع^(٢) يثبت قوساً مصنوعاً من الخشب وفتحته لأعلى ويخرج من مركز القوس سهماً في نهايته نجد خيطاً يتصل بطرفي القوس حتى يتمكن من عمل مجموعة من الخيوط المفتولة ليكون الوتر الخاص بالقوس (لوحة رقم ٨٣) ويلاحظ في التصوير أيضاً جسم القوس حيث يبدو

(١) ينسب هذا المخطوط إلى مصر وبلاد الشام خلال القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي ويمثل تصاوير هذا الكتاب رجالاً يحطبون أو يتبارزون بالعصى (لوحة رقم ١٦٤) أما راجلين أو على ظهور الخيل وهي توضح طرقاً وألعاباً مختلفة ترد في نصوص الكتاب ولا يحد التصاوير في هذا المخطوط إطار وليس لها أرضية أو خلفية ، كما أن بعضها غير كامل ومن الملاحظ أن رسوم الخيل متقنة في حين أن الرسوم الآدمية غير دقيقة . أنظر :

حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص ١٧٦ ، ١٧٧

(٢) أشارت بعض المؤلفات إلى بعض صناع السلاح خلال العصر المملوكي ومنهم الأستاذ الحلبي ، عطا محمد حمزه الشهابي ، يونس ، المعلم محمود الزردكاش ، جاجي يوسف ، المعلم محمد المصري ، إبراهيم المصري ، عبد الرحمن بن الأستاذ محمد المصري ، علي بن محمد المصري . أنظر :

حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، ص ١٥٠ ، ١٥٨

أنه يتخذ شكلاً نصف دائري أو (قوس) وذلك فإن اسمه قد اشتق من شكله ، كما يلاحظ أن طرفي القوس أقل في السمك من وسطه وذلك نظراً لأن مؤخرة السهم تركز على هذا الجزء عند إطلاق السهم وفي تصويره أخرى من كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٢٨٢٦ عربى)^(١) والتي تمثل إحدى تدريبات القوس والسهم (لوحة رقم ٨٤) وفيها يظهر فارسان أحدهما على جواده والأخر مترجل ويقومان بالتصويب نحو الهدف الذى أمام كلاً منهما ويظهر القوس فى التصوير بتكوينه حيث يظهر القوس والوتر وبداخلهما السهم فى وضع الاستعداد للانطلاق ، وقد عبر المصور عن وصول مجموعة من أنصال السهام إلى الهدف المقصود إلا أنه رسم السهم داخل الهدف بشكل عكسى حيث يظهر فى الجزء المدب من نصل السهم وكأن الجزء الذى اخترق الهدف هو مؤخرة نصل السهم ، وربما اضطر المصور إلى ذلك من أجل أن يظهر فى رسمه أن نصل السهم هو الذى يتجه إلى الهدف ولو اختفى الجزء المدب من نصل السهم داخل الهدف ستبقى بقية جسم السهم المصنوع من الخشب وهو جزء مستقيم لا يعبر عن شكل السهم إذا اختفى نصله فعكس رسم نصل السهم داخل الهدف من أجل ذلك .

والملاحظ فى مجموعة السهام التى رسمت فى تصاوير المخطوطات أنها لا تحتوى على شوكات معدنية توضع عكس اتجاه سن النصل كالتى وصلت إلينا والمنسوبة إلى العصر المملوكى حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من السهام تتخذ فى تكوينها الشكل العام لتكوين السهم حيث أن جسم السهم مصنوع من الخشب الصلب والنصل مصنوع من الحديد ومزود بشوكات معدنية عكس اتجاه سن النصل (لوحة رقم ٨٥) .

(١) يذكر (Duncan Haldane) أن هذا المخطوط مؤرخ بسنة (٩٨٦ هـ - ١٥٧٨ م) وربما اشتمال بعض تصاوير هذا المخطوط على الطابع التركى هو السبب فى هذا التأريخ المتأخر إلا أنه فى حالة مقارنة تصاوير هذا المخطوط بمخطوط آخر من كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٢٨٢٤ عربى) والمؤرخ بسنة (٨٧٥ هـ - ١٤٧٠ م) يلاحظ أن هناك بعض التشابه بين سحن الوجوه وبين الموضوعات التصويرية فى كلا المخطوطين بالإضافة إلى رسوم الخيل والأزياء ومن هنا يمكن القول أن هذا المخطوط لا يمكن إرجاعه إلى هذا التاريخ المتأخر والأرجح أنه يرجع إلى تاريخ بعد تاريخ المخطوط الآخر وربما يكون الربع الأول من القرن العاشر الهجرى . السادس عشر الميلادى هو الأقرب لذلك وذلك لأن تصاوير هذا المخطوط أقل فى الدقة بالنسبة لرسوم الخيول والأشخاص من مخطوط البيطرة الآخر والأقدم يضاف إلى ذلك أن ظهور الطابع التركى فى التصوير لا يمكن أن يكون شيئاً مباشراً لنسبة بعض التصاوير إلى العصر التركى حيث أن الطابع التركى غلب على الكثير من التصاوير المملوكية وذلك لغلبة العنصر التركى فى مصر أبان حكم المماليك بحكم سيطرة العناصر التركية المملوكية ويتضح ذلك الطابع فى ملامح الوجوه وفى الزى وفى الأسلحة والمعدات الحربية التى تتمثل فيها .

الدبوس

يعد الدبوس أحد أسلحة الهجوم المعدنية وكان يصنع من الحديد أو من الصلب وأن كان صنعه من الحديد أغلب وكان الدبوس يصنع من قطعة واحدة تقطع ويشكل منها يد الدبوس ذات الشكل الإسطواني ورأسه متعدد الأشكال وتؤدي صناعته بهذه الطريقة إلى قوته وفاعليته في الضرب وكان يستخدم لكسر الخوذ المعدنية فوق رؤوس الأعداء حيث كان الدبوس ينفرد بهذه المهمة دون بقية الأسلحة الأخرى .

ولم يصلنا الكثير من أشكال الدبابيس في صور المخطوطات إلا أن الواضح أن تكوينه وشكله الذي ظهر به في صور المخطوطات لا يختلف كثيراً عن شكله العادي ، ففي تصويره من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببغداد تحت رقم (٢٨٢٤) عربي^(١) والتي تمثل كيفية اللعب بالدبوس على الفرس (لوحة رقم ٨٦) وفيها رسم المصور أربعة فرسان يتبارز كل اثنين منهما معاً بالدبوس ، ويلاحظ أن المصور اهتم برسوم الدبوس في التصاوير التي تمثل الكثير من التدريبات باعتباره أحد أسلحة الهجوم الهامة شأنه في ذلك شأن السيف والرمح والقوس والسهم والواضح في التصوير أن الدبابيس الأربعة متشابهة تماماً في تكوينها ولا تختلف باستثناء أن الفنان قام بتظليل أحد الدبابيس في حين أغفل ذلك في الدبوس المقابل للتمييز بينهما وكذلك في المباراة الأخرى .

وتجدر الإشارة إلى أن لعبة الدبوس هي ضرب من ضروب المقارعة بالرمح وكان يمارسها الأمراء وغلمان الفرسان وموظفو البلاط ، وكان بكل مدينة حلبة يمارس فيها هذه اللعبة وتقام فيها المسابقات بين الفرسان أمام جموع غفيرة من المشاهدين في أيام معينة كما كان لكل مدينة استاد تقام فيه مباريات الرمي بالسهم على ساري في أعلاه حلقه تستخدم كدريئه وهذا هو الذي يبدو من خلال بعض التصاوير السابقة التي صورت هذه الألعاب .

(١) هذا المخطوط مؤرخ بسنة (٨٧٥ هـ ١٤٧٠ م) وينسب إلى مصر خلال العصر المملوكي ويتشابه في بعض تفاصيله مع مخطوط آخر من كتاب البيطرة بنفس مكان الحفظ إلا أن الأخير تاريخه متأخر إلى حد ما عن هذا المخطوط وكلاهما يمكن نسبته بالفعل إلى العصر المملوكي . أنظر :

الترس

الترس أحد أسلحة الدفاع التي استخدمت خلال العصر المملوكي على وجه الخصوص إلا أن ذلك لا يمنع من أنها استخدمت قبل هذا العصر ، وقد استخدم الترس المصنوع من الحديد أو الفولاذ (الصلب) في عصر المماليك إلى جانب أسلحة الدفاع المعدنية الأخرى كالدرع والخوذة وواقبات الأيدي والأرجل المختلفة .

وقد عرف الترس المعدني بهذا الاسم في عصر المماليك ، ويتخذ الترس غالباً هيئة مستديرة به ثقب بسيط إلى الخارج ويعتبر الترس المستدير أكثر أشكال التروس شيوعاً في مصر وأن كان هناك أشكالاً أخرى اتخذتها التروس كالشكل المسطح والمستطيل .

وكان الترس يتناسب ثقله مع مقدرة المحارب على حمله بسهولة عن طريق حمائل ويراعى أيضاً أن تكون طويلة بحيث يسهل على المحارب بسط يده أثناء القتال في أى اتجاه كما يراعى أن تكون الحمائل متينة وتربط أو تثبت بإحكام في الحلق المعدني الداخلي .

وقد ظهرت أشكال التروس وخاصة الترس المستدير في تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ففي تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٥٧٦ هـ ١١٨٠٠ م وتمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) وفيها رسم المصور أشكال التروس الحربية وهي تبدو في أيدي الحراس حيث يلاحظ أن كل حارس يمسك بيده اليسرى ترساً مستدير زينه الفنان بزخارف هندسية بسيطة قوامها خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد في منتصف الترس ، ويختلف الجزء الداخلي للترس عن الجزء الخارجي حيث أن الجزء الخارجي كان قليل البروز للخارج في حين أن الجزء الداخلي يكون أكثر عمقاً وذلك لطبيعة صناعة الترس وحتى يمكن استخدامه بسهولة وحمله عن طريق يد المحارب فصناعته بشكل مقوس قليلاً يعتبر إحدى مميزاته وقد ظهر ذلك واضحاً في تصويره أخرى من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن والتي تمثل إحدى التدريبات الخاصة بالمبارزة عن طريق الترس (لوحة رقم ٨٧) وفيها رسم الفنان فارساً على ظهر جوادهما وقد أمسك كل واحد منهما بترس ذات يد طويلة كما هو واضح في التصوير

والترس بهذا الشكل يدعو للدهشة حيث أنه من المعروف أن الترس كان يعلق فى يد المحارب أما وقد رسمه الفنان بهذا الشكل لأمر يعد غريباً فالناظر إلى التصويرة يعتقد أن الترس بهذا الشكل ربما يكون إحدى وسائل التدريب عن طريق الرمح والترس معاً بحيث يمسك المحارب الرمح بيده اليمنى فى حين يعلق الترس بيده اليسرى ليتلقى ضربات العدو لكن الفنان لم يستطيع الفصل بين حمل المحارب للترس فى يده وإمساك الرمح باليد الأخرى حيث يبدو من خلال التصويره أن كلا الفارسان يحملان ترساً فالفارس الأيمن يحمل الترس بيده اليسرى والفارس الأيسر يحمله بيده اليسرى أيضاً وأن العصا الطويلة ما هى إلا رمح نصله غير واضح ولعل ذلك الترجيح هو الأقرب إلى المنطق لأن الأسلحة المعدنية سواء ما صنع منها فى العصر الأيوبي أو المملوكي لم يظهر بها سلاح كهذا عبارة عن ترس متصل بجسم طويل معدنى ، ومع ذلك يحسب للفنان نجاحه فى أظهار الفارق بين وجه الترس وبين ظهره فالترس الذى يحمله الفارس الأيمن يمثل وجهه بينما الآخر باطنه هو الذى يظهر ولعل زخرفة الترس الأيسر بزخارف هندسية عبارة عن نقط ودوائر صغيرة قد دعمت هذا الفارق .

الخوذة

كانت الخوذة أهم أسلحة الدفاع التي حرص المحارب على ارتدائها عبر العصور التاريخية المختلفة ولا تزال لها الأهمية نفسها حتى الوقت الحاضر ، وربما يرجع ذلك إلى كونها السلاح الواقى لأكثر أجزاء الجسم تعرضاً للإصابة وهى رأس المحارب .

واستخدمت الخوذة بكثرة فى العصرين الأيوبي والمملوكي نظراً لطبيعة العصرين العسكرية حيث شهدا الكثير من الحروب كما سبق القول ، كما تنوعت أشكالها وأنواعها وتبع ذلك تعدد أسمائها ومع ذلك فإن لفظة الخوذة^(١) كانت أكثر الأسماء شيوعاً .

وكانت الخوذة تصنع من الحديد سواء بدن الخوذة أو الواقيات المختلفة التي كانت تتصل بها وقد اشتملت تصاوير المخطوطات على بعض أشكال الخوذ وخاصة التصاوير التي تنسب إلى العصر المملوكي ، إلا أن ظهور الخوذ في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي يعد قليلاً بالرغم من أن هناك بعض تصاوير المخطوطات اشتملت على أشكال الحراس والجنود الذين كان يتميزون بارتداء مثل هذه النوعية من الأسلحة في كافة أحوالهم سواء وقت السلم أو وقت الحرب إلا أن رسوم هؤلاء الحراس في هذه التصاوير ظهرت بدون ارتداء الخوذ ومن أمثلة ذلك تصويره من مخطوط الأربع بشائر المشار إليه (لوحة رقم ٨٠) والتي رسم فيها الفنان مجموعة من الجنود أو الحراس ترتدى الزى العسكري وهى مسلحة ببعض الأسلحة كالرمح والترس إلا أن الخوذة لم تظهر فوق رؤوسهم ، ويبدو غطاء الرأس عبارة عن شعر كثيف وذلك لتشابه هذا الشعر مع الشعر الذى يغطى رؤوس مجموعة اليهود ومن هنا يمكن القول أن المصور أغفل هنا رسم سلاحاً رئيسياً من أسلحة المحارب أو الجنود بالرغم من ظهور هؤلاء الحراس فى كامل زيهم العسكري ويمسكون ببعض الأسلحة ، إلا أن العصر المملوكي الذى شهد تطوراً كبيراً فى صناعة الأسلحة مما انعكس بدوره على تصاوير المخطوطات وظهرت الخوذة بأشكال متعددة فى هذه التصاوير ومنها تصويره من مخطوط نهاية السؤل والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية المحفوظ بمكتبة تشترىيتى بدبلن والتي تمثل فارس على ظهر جواده وقد

(١) الخوذة : كلمة فارسية معربة تطلق على كل ما يقي الرأس من غطاء مصنوع من المعدن وتجمع الكلمة " خوذة " . أنظر :

حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدنى للمحارب المصرى فى عصر المماليك ، ص ٣٤٦

أمسك بيده اليمنى سيفاً وبالأخرى ترساً مشتعلاً (لوحة رقم ٧٥) ويلاحظ أن المصور قام برسم الفارس وهو مسلح بمجموعة من الأسلحة ومنها الخوذة التي تغطي رأسه وهي عبارة عن بدن كروى يعلوه جزء مثلثي يمثل قمة الخوذة ، كما يلاحظ عدم وجود الواقيات الخاصة بالجبهة والأنف والأذنين ، وتعد هذه الخوذة إحدى الأمثلة المتنوعة لأشكال الخوذ التي انتشرت خلال العصر المملوكي ، وفي تصويره أخرى من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس والتي تمثل رجلاً على ظهر جواده ويتبعه رجل آخر مترجل (لوحة رقم ٨٨) ويلاحظ في التصوير أن المصور قام بالتنوع في رسم الخوذة (غطاء الرأس) في نفس التصوير حيث تبدو الخوذة التي تغطي رأس الرجل الذي على ظهر جواده مثلثية الشكل ومستقيمة من أسفل في حين أن غطاء الرأس للرجل المترجل رسمت مثلثية أيضاً أي أن جوانبها أكثر طولاً ربما لتساعد في حماية الأذنين ولذلك فهذه الخوذة تتميز بأنها ذات واقية لحماية الأذن وتنتهي كلتا الخوذتين من أعلى بجزء كروى صغير .

وفي تصويره أخرى من نفس المخطوط وتمثل إحدى تدريبات القوس والسهم (لوحة رقم ٨٤) يلاحظ أن الخوذة هنا تختلف تماماً عن الأمثلة السابقة وهي بسيطة عبارة عن جزء مسلوب يتسع من أسفل ويضيق من أعلى ، كما يلاحظ انفراج الخوذة من أسفلها مكونة بذلك أرجل صغيرة تستخدم لحماية الأذن .

ومن هنا ومن خلال تلك التصاوير يمكن القول بأن الفنان رسم مجموعة من أشكال الخوذ المختلفة إلا أن ما وصلنا من خوذ تنسب إلى العصر المملوكي كانت أكثر تطوراً في شكلها وجميع أجزائها من تلك ظهرت في تصاوير المخطوطات .

الأباريق

الإبريق^(١) هو إحدى أبرز التحف المعدنية التي استخدمت بكثرة خلال العصور الإسلامية المختلفة وتعتبر الأباريق حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطراز الإسلامي في إيران وبلاد الجزيرة لأن بعضاً من هذه التحف يرجع إلى العصر الساساني خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين أي بداية القرون الإسلامية الأولى .

وقد تنوعت أشكال الأباريق وانعكس هذا التنوع بدوره على تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين بأشكال متعددة للإبريق اختلفت من تصويره إلى أخرى وذلك في شكل الإبريق كله أو في بعض أجزائه كالبدن أو القاعدة أو الرقبة أو اليد أو حتى الصنبور ، كما يمكن ملاحظة أن أشكال الأباريق التي ظهرت في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي كانت أكثر تطوراً في شكلها من تلك التي ظهرت في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ومن أمثلتها .

تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٥٧٦ هـ - ١١٨٠ م) والتي تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) وفيها استطاع الفنان أن يعبر عن بعض أشكال الأباريق وهو إبريق ذي بدن منفوخ ومخروطي الشكل وتلتصق بالبدن قاعدة صغيرة قمعية الشكل وللإبريق رقبة صغيرة تنتهي بفوهة دائرية الشكل وللإبريق يد يمسك بها الشخص الذي يصب الماء من الإبريق كما يمكن ملاحظة شكل الصنبور الذي يخرج من بدن الإبريق حيث يخرج الصنبور بشكل منحنى إلى أسفل كما يلاحظ أن حجم الصنبور واسع بعض الشيء إذا ما قورن بكثير من أشكال الأباريق المعدنية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات .

ومن التصاوير التي تنسب إلى العصر الأيوبي تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل الملك بلاذ وزوجه ايراخت

(١) الأبريق في اللغة : الإناء وجمعه أباريق واللفظ فارسي معرب وأصله بالفارسية " آب ري " أو " إبريه " بهذا المعنى أو " إبريز " بمعنى يصب الماء وقد ذكره بهذا المعنى في سورة الواقعة الآية السابعة عشر " يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ * يَكُونُ ابْنُ سَبْعِينَ سَنَةً عِنْدَ رَبِّهِمْ يَكُونُ ابْنُ سَبْعِينَ سَنَةً عِنْدَ رَبِّهِمْ " وأباريق وكأس من معين "

(لوحة رقم ٨٩) وفيها يجلس الملك وهو ينظر إلى زوجته ويتوج رأسه التاج الثلاثي وتقف الزوجة في انحناء خفيفة ويهمننا من التصوير ذلك الإبريق المعدني الموجود في قاعه بجوار جوسق العرش وهو عبارة عن إبريق ذات بدن كروى وله قاعدة مثلثية الشكل ويتصل بالبدن رقبة طويلة تنتهى بفوهة دائرية الشكل يخرج منها مجموعة من الزهور وللإبريق يد تتصل بالبدن والرقبة أما الصنبور فيخرج من البدن إلى أعلى بشكل منحنى ، ومن خلال التصوير يمكن القول بأن الفنان رسم الإبريق بهذا الشكل ليعبر عن تحفتين فى نفس الوقت إبريق ومزهريه حيث رسم الفنان مجموعة من الزهور والوريدات التى تخرج من فوهة الإبريق (شكل رقم ٢٥) ولذلك فإن رسم التحفة بهذا الشكل قد أضر بماهيتها من حيث الشكل والوظيفة حيث لم يصل إلينا تحفة بهذا الشكل تستخدم كإبريق ومزهريه فى وقت واحد ومن هنا يمكن القول أن الفنان لم يوفق فى رسم التحفة بهذا الشكل لأن شكل المزهريه يختلف بعض الشئ عن شكل الإبريق وهناك العديد من المزهريات التى رسمت فى تصاوير المخطوطات والتى ظهرت بشكل بارز يوضح شكلها المعتاد كما أن المزهريات التى تحتفظ بها العديد من المتاحف الأجنبية والمصرية لها شكلها المميز والذى يوحى بوظيفتها والتى تختلف كثيراً عن ذلك الشكل المرسوم فى تلك التصوير أما الشئ الذى لا يقبل الشك أن هذه التحفة ما هى إلا شكلاً لإبريق معدنى يؤكد ذلك التكوين العام للتحفة من حيث اشتمالها على كافة الأجزاء التى يتكون منها الإبريق وهى البدن والقاعدة والرقبة واليد والصنبور فى حين لا تشتمل المزهريات على كثيراً من هذه الأجزاء وسوف تشتمل الدارسة على دراسة مجموعة من المزهريات التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى ومقارنتها بمثيلاتها من المزهريات المعدنية التى تحتفظ بها المتاحف من أجل توضيح الفارق والاختلاف التام بين شكل الإبريق وشكل المزهريه .

وفى تصاوير المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى ظهرت فيها أشكال الأبريق أكثر تطوراً فى كافة أجزائها عما سبق إلا أن النماذج التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكى نفذت بأشكال مختلفة فى بعض أجزائها وعلى وجه الخصوص شكل الصنبور .

ففى تصويره من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل للجرزى والمؤرخ بسنة (٧١٥ هـ ١٣٦٥ م) والمحفوظ بمتحف فريز للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) وفيها رسم الفنان شكلاً للإبريق ذى حجم ضخيم بعض الشيء عن الأمثلة السابقة بالإضافة إلى أنه قصير فى نفس الوقت فيلاحظ أن البدن رسم بشكل منفوخ جداً وبالتالي فالقاعدة عريضة والفوهة بنفس الحجم وإن كانت الرقبة قصيرة ، أما الاختلاف هنا ففى شكل الصنبور الذى رسمه الفنان يخرج من البدن وينحنى إلى أسفل وينتهى بالفوهة وهى على شكل رأس حيوان خرافى يشبه التنين ، ويلاحظ أن الماء يتدفق من فوهة الصنبور (شكل رقم ٢٦) ولعل رأس فوهة الصنبور بهذا الشكل يوحى بمدى التأثيرات الصينية التى ظهرت فى هذا الشكل فرسوم الحيوانات الخرافية وخاصة التنين إحدى مميزات الفن الصينى واستمدها الفنان المسلم فى كثيراً من أعماله الفنية ليس فى تصاوير المخطوطات فحسب بل فى العديد من عناصره الزخرفية على كافة إنتاجه من المواد الأخرى .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الحيل أيضاً والمحفوظ بمتحف طوبقا بسرأى باستنبول (لوحة رقم ٩٠) رسم الفنان شكل الإبريق يختلف عن الشكل السابق كما يختلف عن النماذج المعتادة فنراه يرسم الإبريق بأجزائه العادية فالبدن منفوخ والقاعدة تعتبر صغيرة إذا ما قورنت بقاعدة الإبريق السابق والرقبة طويلة أيضاً وتنتهى بفوهة ذات غطاء نصف كروى يعلوه شكل طائر أما الصنبور فهو يتشابه مع صنبور الإبريق السابق فى أنه يخرج من البدن وينحنى إلى أسفل وينتهى أيضاً بفوهة على شكل رأس حيوان غير واضح المعالم (شكل رقم ٢٧) .

وبالنظر إلى الأمثلة السابقة لأشكال الأباريق التى ظهرت فى تصاوير المخطوطات والتى انتهت بعض أجزائها بأشكال حيوانية سواء كان هذا الشكل رأس حيوان خرافى أو طائر يمكن القول أن هذه الأمثلة من الأباريق لم تكن وليدة تلك التصاوير بل أن هذه النوعية من أشكال الأباريق قد وصل إلينا أمثلة مبكرة منها ترجع إلى العصر الأموى والتى تعد من الأمثلة المبكرة لهذه النوعية وهو إبريق مروان بن محمد^(١) (لوحة رقم ٩١) ويعد هذا الإبريق مثالاً رائعاً للتحف المعدنية خلال العصور الإسلامية الأولى وهو محفوظ بمتحف

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل (٤٤٠ ، ٤٤١) ، ص ١٤٦

الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٩٢٨١) ومصنوع من البرونز وعثر عليه فى قرية أبو صير الملق بإقليم الفيوم فى أنقاض مقبرة يقال أنها مدفن مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية ، ويتكون الإبريق من بدن كروى ورقبة أسطوانية جزءها العلوى مخرم ومقبض يخرج من منتصف البدن أما الصنبور فهو عبارة عن قناة تخرج من بدن الإبريق وتنتهى بشكل طائر عبارة عن ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ولذلك فلا غرابة فى أن نجد مثل هذه النوعية من الأباريق فى تصاوير المخطوطات فى العصر المملوكى ، ولكن يجب الإشارة إلى أن الاختلاف بين أشكال الأباريق التى وصلت إلينا وبين أشكالها فى صور المخطوطات يمكن أن يكون السبب فى رسوم هذه الطيور وارتباطها بالإبريق نفسه ، حيث أنه من المعروف أنه بالنسبة لأشكال الأباريق التى ظهرت فى صور المخطوطات وخاصة تلك التى ظهرت فى مخطوط الحيل كان الفنان يرسمها من أجل توضيح إحدى الحيل الخاصة بالصورة فعلى سبيل المثال عندما يرسم الفنان طائر يعلو غطاء الإبريق فإنه بذلك يشير إلى الحيلة المقصودة وهى عندما يصيح الطائر بصوته تنساب المياه من الإبريق إلى خارجه عن طريق الصنبور وكذلك بالنسبة للإبريق الذى ينتهى بشكل رأس حيوان خرافى إلا أن الفنان فى هذه التصويرة قام برسم الطائر أعلى الجناح المقبب وبنفس الطريقة يصيح الطائر فينساب الماء من الإبريق إلى الصنبور ، إلا أن الوضع يختلف تماماً بالنسبة لإبريق مروان بن محمد فطائر الديك الذى شكل الصنبور على هيئته يختلف المقصود منه عن ذلك تماماً فقد أشار بعض علماء الفنون الإسلامية أن شكل الطائر يشير إلى صياح الديك عند الفجر لآذان لصلاة الفجر ولعل ذلك مستوحى من الإبريق نفسه الذى يستخدم فى الوضوء لهذه الصلاة .

وفى تصويره أخرى من نسخة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة)^(١) والتى تمثل شخصين فى حديث (لوحة رقم ٩٢) وربما يمثل هذا المنظر إحدى مجالس الشراب وفيه يجلس شخصين فى جلسة مترتبة فى

(١) تعتبر هذه النسخة من المخطوط إحدى المخطوطات التى تعبر عن بداية التصوير المملوكى حيث أن التأريخ الفعلى لهذه النسخة غير معلوم إلا أن الخصائص التى تميزها مثل ملامح الوجوه والألوان الزاهية ترجح أنها تنتمى إلى الفن المملوكى السورى المبكر ويمكن اعتبار أسلوبها وسطاً بين الأسلوب المتأخر للتصوير الأيوبرى وبين الأسلوب المبكر للتصوير المملوكى ، وأن كان هناك بعض المؤلفات أرجعتها إلى تأريخ محدد وهو (٦٣٤ هـ - ١٢٣٢ م) . أنظر :

David Talbot Rice : Islamic art, p., 141.

كما أرجعها بعض العلماء إلى سنة (٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م) أنظر :

Duncan Haldane : Mamluk painting, p., 67

وضع مواجهة ويرتدي ثياباً زخرفت بأشكال نباتية فى الشخص الأيمن فى حين زخرفت ثياب الشخص الأيسر بزخرفة هندسية وذلك أسفل ستارة مقسمة إلى جزأين فى شكل متماثل والأهم فى هذه التصويرة هو شكل الإبريق الذى يتوسط الشخصين وهو عبارة عن بدن منفوخ وله قاعدة بصلية الشكل ورقبة طويلة ويخرج من البدن صنبور الإبريق بشكل مستقيم إلى أعلى كما يشتمل الإبريق على يد تلتصق بالرقبة والبدن معاً ورسمت بشكل منحني أما فوهة الإبريق فهى متسعة أكثر من اتساع الرقبة (شكل رقم ٢٨) .

ويعد هذا النموذج الأخير الذى ظهر فى تصاوير المخطوطات هو أقرب أشكال الأباريق تشابهاً مع النماذج التى وصلت إلينا من الأباريق التى ترجع إلى العصر المملوكى أو ما قبله ومن أمثلتها ، أبريق محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ١٥٠٩١) (لوحة رقم ٩٣) مصنوع من النحاس وهو عبارة عن بدن منفوخ بصلى الشكل له قاعدة دائرية والرقبة ملتصقة بالبدن عن طريق حلقات نصف دائرية تلتف مع رقبة الإبريق من أسفل وللرقبة غطاء نصف كروى تعلوه حلقة معدنية ويتصل بالفوهة والبدن يد الإبريق ويبدو أنها قد رمت فى الجزء الملاصق للفوهة أما الصنبور فهو مستقيم الشكل يخرج من البدن ويتسع من أسفل ويضيق فى أعلاه ويعتبر هذا الإبريق أقل من حيث الدقة فى الصناعة والزخرفة من العديد من أشكال الأباريق التى وصلت إلينا خلال العصر المملوكى ويحمل هذا الإبريق زخارف هندسية وبعض الكتابات الكوفية وطبقاً لسجلات متحف الفن الإسلامى فهو مؤرخ بالقرن السابع الهجرى . الثالث عشر الميلادى إلا أن شكل الإبريق وما يشتمل عليه من عناصر زخرفية يوحي بأنه يرجع إلى ما قبل هذا التاريخ لأن الكتابات بالخط الكوفى لم تكن لها المرتبة الأولى خلال العصر المملوكى بل كان خط النسخ والثالث فى المرتبة الأولى فى الكتابة سواء على المنشآت المعمارية أو على التحف التطبيقية وهناك مثال آخر لإبريق مصنوع من النحاس ينسب إلى مدينة دمشق ومحفوظ بمتحف اللوفر بباريس (لوحة رقم ٩٤) وهو ذات بدن منفوخ وقاعدة على شكل مئمن بارز ويخرج من البدن إلى أعلى صنبور مستقيم الشكل ويد الإبريق ملتصقة بالبدن وبأعلى الرقبة ويلاحظ أن الرقبة طويلة وفوهة الإبريق أكثر اتساعاً من أسفلها الملتصق بالبدن وقد زخرف الإبريق بكافة أشكال الزخرفة حيث زخرف بأشكال نباتية عبارة عن جامات ذات

ثمانية فصوص تحتوى بداخلها على أشكال فروع وأوراق نباتية متشابكة ويعلو هذه الزخرفة شريط من الزخرفة الحيوانية عبارة عن أشكال حيوانات تجرى خلف بعضها البعض ويلتف هذا الشريط مع بدن الإبريق ويعلو هذا الشريط زخرفة كتابية تحمل اسم صاحبه وهو آخر سلاطين بنى أيوب السلطان صلاح الدين يوسف سلطان دمشق كما يحمل هذا الإبريق تاريخ الصنع وهو (٦٦٠ هـ - ١٢٥٩ م) بالإضافة إلى أنه يحمل اسم صانعه وهو حسين بن على الموصلى^(١).

ومن أروع أشكال الأباريق المملوكية واحداً محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (تحت رقم ٢٤٠٨٤) (لوحة رقم ٩٥) وهو إبريق مصنوع النحاس المكفت^(٢) بالفضة والنحاس الأحمر باسم الأمير طبطق وألقابه ويظهر عليه رنك الكأس وعثر عليه فى مدينة قوص ويؤرخ هذا الإبريق بالقرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى ويعد نموذجاً رائعاً لأشكال الأباريق التى صنعت خلال العصر المملوكى والتى تتشابه تماماً مع مثيلاتها التى ظهرت فى صور المخطوطات وخاصة فى تصويره مخطوط مقامات الحريري السابق ذكرها فهو مصنوع بدقة ونفذت زخارفه أيضاً بشكل دقيق والإبريق عبارة عن بدن بصلى الشكل يتصل بقاعدة دائرية ورقبة طويلة تنتهى بفوهة دائرية الشكل ولالإبريق يد تتصل بالبدن والفوهة وكذلك صنبور يخرج من بدن الإبريق بشكل مستقيم إلى أعلى وهو يتسع من أسفل ويضيق فى أعلاه ويتميز الإبريق بشكل عام باحتوائه على عناصر زخرفية كتابية ونباتية كما يشتمل على أشكال متعددة لرنك الكأس .

(١) Markus Hattstein and Peter Delius : Islam, " art and architecture" , p., 195

(٢) التكفيت Marquetry يأتي فى المصطلح الأثرى أن التكفيت أو التطبيق هو تزيين معدن بمعدن أخر أضمن منه كتزيين النحاس أو البرونز بأسلاك من الذهب أو الفضة أو النحاس الأحمر يتم تنزيلها فى شقوق محفورة فى بدن الآنية طبقاً للتصميم الفنى المطلوب . انظر :

عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٥٦

الثريات

تعتبر الثريا^(١) إحدى وسائل الإضاءة التي استخدمت في إضاءة الأماكن الدينية والمدنية أيضاً وكانت تصنع عادة من المعدن وتعلق عن طريق مجموعة من السلاسل المعدنية بسقف البناء وقد تعددت أشكالها في صور المخطوطات وظهرت بأشكال توحى بأن الفنان كان يعتبر هذه التحف من أهم ما يميز المنشآت الدينية والمدنية فرسمها بأشكال مختلفة كما أن الثريات ذات الشكل الواحد اختلفت في بعض أجزائها .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ببعض أشكال الثريات المختلفة ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والذي ينسب إلى العصر الأيوبي تمثل التصويره أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) وفيها رسم الفنان إحدى الثريات تتدلى من باطن العقد الأوسط عن طريق سلاسل معدنية والثريا عبارة عن بدن مستطيل الشكل يتركز على قاعدة على شكل مخروط مقلوب ويحمل هذا البدن ثلاث خانات لتثبيت الشموع فيها (شكل رقم ٢٩) ويبدو أن الفنان رسم الثريا بحجم صغير نسبياً حتى تتلائم مع أشكال المشكاوات الجانبية وقد تطور شكل الثريا خلال التصاوير التي تنسب إلى العصر المملوكي وازدادت فيها عدد الخانات التي تثبت فيها الشموع ، ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠) والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد (لوحة رقم ٢٨) وفيها رسم الفنان إحدى هذه الثريات تتفق تماماً في شكلها العام مع الثريات التي ظهرت في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي إلا في زيادة عدد الخانات التي وصلت في هذه الثريا إلى سبع خانات (شكل رقم ٣٠) ويلاحظ أن الثريا هنا أيضاً تتدلى من سقف إيوان القبلة ورسمت بدقة كما تبدو السلاسل التي تحملها واضحة وهي ذات حلق متداخل في حين أهمل المصور هذه

(١) الثريا هي منزلة للقمر فيها نجوم تبدو متقاربة جعلت علامة لكثرة كواكبها والثريا من السرج على التشبيه بالثريا من النجوم ، وتستخدم كلمة الثريا في الوثائق للدلالة على القناديل التي تعلق على صواري أعلى المآذن المركبة على خوذة المئذنة ، كما تدل أيضاً على التحف الكبيرة ذات القناديل العديدة التي تعلق وسط القبة ، ففي وثيقة وقف الغوري " ثريا نحاساً أصفر كبيرى مفرغة معلقة في سلسلة من قطب القبة الأعلى للثرية " أنظر :

محمد محمد أمين ويلي محمد إبراهيم : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ٢٧

السلاسل وجعل الثريا وكأنها معلقة في الهواء وذلك في تصويره من نفس المخطوط تمثل أبو زيد كشحات مشلول في أحد المساجد (لوحة رقم ٩٦) وتبدو الثريا في هذه التصويره معلقة في الهواء وتنم عن تجاهل الفنان التام لأتباع قواعد المنظور .

وقد ظهرت في تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي أشكالاً أخرى للثريات تختلف عن الشكل السابق ففي تصويره من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم (أ . ١٢٥) والتي تمثل اثنين من الأطباء في حديث (لوحة رقم ٩٧) وفيها رسم الفنان إحدى الثريات التي تتدلى من السقف عبارة عن جزء أوسط مستقيم يتوسط إلى أعلى عقد مدبب محمولاً على عمودين صغيرين وفي أعلى العقد سلسلة متصلة بالسقف وهي المستخدمة في حمل الثريا ويتدلى من الجزء الأوسط مجموعة من السلاسل التي تحمل الجزء المستخدم في الإنارة وهو عبارة عن إناء يبدو أنه زجاجي يشبه شكل الكأس بدون قاعدته وهذا الجزء كان يوضع بداخله المصباح ، ويعتبر هذا الشكل من أشكال الثريات الفريدة (شكل رقم ٣١) حيث أن غالبية الثريات التي وصلتنا من العصر المملوكي تختلف تماماً عن هذا الشكل كما أن مجموعة الثريات المملوكية توجد أغلبها داخل المنشآت المعمارية وأبرزها تلك الثريا التي تتدلى من سقف إيوان القبلة بمدرسة السلطان قنصوه الغوري (لوحة رقم ٩٨) والتي تتميز بالضخامة وتختلف في كافة أجزائها عن تلك الثريات التي وجدت في صور المخطوطات .

الطسوت

الطسوت^(١) من الأواني التي تمتاز بكبر حجمها واستمرار صناعتها في عهود متعاقبة وبصفة خاصة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ، فمن حيث الشكل العام فالطست أناء ذو أجناب قائمة تنتهي من أعلى بشفه منفرجة إلى الخارج وقد يأخذ شكل الجسم أحياناً الشكل المنبعج ، ووظيفة الطست تنحصر في أنه الإناء الذي تغسل فيه الأيدي أو يغسل فيه الملابس غير أنه من المؤكد أن للطست وظيفة أخرى وهي استخدامه في حمل الطعام بالإضافة إلى حمل المشروب وتوزيعه على الناس في الاحتفالات العامة حيث أشار المقريزي عند حديثه عن السمات الذي أقامه السلطان الملك الأشرف خليل بن قلاوون (٦٨٩ - ٦٩٣ هـ / ١٢٨٩ - ١٢٣٩ م) بميدان القبق^(٢) أنه لما انتهى السلطان من اللعب دار السقاة على الأمراء بأواني الذهب والفضة يسقون السكر المذاب فشرب الناس من أحواض قد ملئت من ذلك وكانت عدتها مائه حوض فشربوا^(٣) ومن المرجح أن يكون المقصود بالأحواض هنا هي الطسوت .

وقد وصلنا أمثلة عديدة لهذه النوعية من التحف ومن أكثرها شهرة خلال العصر الأيوبي طست الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٥٠٤٣) (لوحة رقم ٩٩) وهو طست من البرونز المكفت بالفضة وبزخرف سطح البدن من الداخل زخارف جامات شغلت بالمناظر المختلفة منها جامتين شغلت برسوم مناظر لعبة البولو حيث ظهر منظر فارس يمتطى صهوة جواده ويمسك في يده اليمنى بالجوكان ليضرب به الكرة وهو ينظر أمامه والمنظر الآخر يتشابه معه فيما عدا أن الآخر ينظر إلى الخلف والطست مؤرخ بسنة (٦٣٧ - ٦٤٢ هـ / ١٢٣٩ - ١٢٤٩ م) وهي فترة حكم الملك الصالح .

(١) غلب على العامة في العصر المملوكي استعمال لفظ (الطشت) بشين معجمه مع كسر الطاء ومازال هذا اللفظ هو المستعمل حتى عصرنا الحالي .

(٢) ميدان القبق : بناء الظاهر بيبرس عام (٦٦٦ هـ - ١٢٦٢ م) وقد عرف بأسماء عديدة منها الميدان الأسود ويقع بين القلعة وقبة النصر تحت الجبل الأحمر . أنظر :

عبد العزيز صلاح سالم : الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي " التحف المعدنية " الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م ، ص ٢٥٠

(٣) المقريزي : المواعظ والاعتبار بذكر الحفظ والآثار ، الجزء الثاني ، ص ١١١ - ١١٢

وكانت هذه النوعية من التحف ذات شهرة بالغة أيضاً خلال العصر المملوكي ووصلنا منها طست من النحاس المكفت بالفضة والذهب باسم السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون صنع في مصر ويؤرخ بالربع الأول من القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي ومحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن^(١) ومن خلال ما وصلنا من مجموعة الطسوت المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية يتضح أن مثل هذه التحف كانت تصنع لطبقة الأمراء والسلاطين ، أما ما كان يصنع لعامة الشعب فهو أقل في الدقة وفي طريقة الصناعة ولعل بعض أشكال الطسوت التي وجدت في تصاوير المخطوطات خلال العصر المملوكي يدل على ذلك فقد وصلنا بعض تصاوير المخطوطات اشتملت على أشكال لبعض الطسوت منها تصويره من مخطوط الحيل الهندسية للجرجي المحفوظ بمتحف فريير للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) والتي تمثل طست الخادمة ، وقد ورد في متن المخطوط أن الطست الموجود بهذه التصويره يستخدم في غسل اليدين وبالنظر إلى شكله في التصويره يمكن القول أن هذا الشكل قريب الشبه بالشكل العام للطسوت التي وجدت في العصر الأيوبي والمملوكي السابق ذكرها إلا أن بدن الطست هنا يأخذ شكلاً نصف دائري كما أن قاعدة الطست غير مستوية ، هل لأن الطست في هذه التصويره معلق ورسم هنا لإثبات الحيلة الهندسية المشار إليها ؟ أم أن رسمه بهذه الطريقة يمثل النوعية التي كانت تستخدم في الأماكن الصناعية أو تستخدم لعامة الشعب وهي بذلك تختلف في شكلها العام عن تلك التي استخدمت لطبقة الأمراء والسلاطين ، لكن الملاحظ أن أجناب الطست الموجود بالتصويره اتخذت شكلاً منفرجاً بشكل واضح وهي بذلك تماثل أشكال أجناب الطسوت التي وصلت إلينا وهناك بعض الطسوت التي وجدت في تصاوير المخطوطات نفذت بحجم كبير يفوق تماماً كافة أحجام الطسوت المحفوظة بالمتاحف أو حتى التي رسمت في تصاوير المخطوطات ومنها تصويره من نفس المخطوط تمثل طست الكاتبين (لوحة رقم ١٠٠) وفيها رسم الفنان إحدى أشكال الطسوت بحجم كبير وربما يكون الاستخدام هو السبب في زيادة الحجم حيث يستخدم هذا الطست كما جاء في متن المخطوط لغير

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٥٠٩ ، ص ١٦٦ وأنظر أيضاً :

David Talbot Rice : Islamic art, fig., 137, p., 138

كمية الدم المفقود من المريض حيث يتجمع في هذا الطست دم المريض وفي نفس الوقت يقوم كاتبان على المنصة بتسجيل الكمية المفقودة " الدرهم عيار يعادل ثلاثة جرامات " ولذلك يمكن القول أن أشكال الطسوت اختلفت في تصاوير المخطوطات نظراً لطبيعة استخدامها داخل التصوير وطبقاً لما جاء في متن المخطوط في حين أن أشكال الطسوت التي وصلت إلينا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي كانت متماثلة تماماً في أشكالها وطرق صناعتها وطرق زخرفتها .

الصواني

والصواني عادة ما تكون أكبر حجماً من الصحون ذلك أنها أعدت لحمل العديد من الأواني صغيرة الحجم مثل الصحون والطاسات والسلطانيات وقد وصل قطر بعض الصواني في العصر الأيوبي إلى حوالي نصف متر ، ومن ناحية أخرى فقد لقيت الصواني اهتماماً كبيراً من الناحية الصناعية والزخرفية إذ حرص الفنانون على زخرفة كل أجزائها ، ومن المرجح أن يكون السبب في الاهتمام بزخارفها أنها لم تكن ترفع مباشرة بعد تناول الطعام ولذلك فإنها تعتبر لوحة فنية جميلة تتيح للأشخاص حولها فرصة التمتع بمشاهدة زخارفها وقراءة كتاباتها .

ومن أمثلة تلك الصواني واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٥١٥٠) وهي مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة وترجع إلى العصر المملوكي خلال القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي (لوحة رقم ١٠١) وقد زخرفت الصينية بزخارف حيوانية عبارة عن ثلاثة نسور كل نسر داخل جامه دائرية وتحيط بجوانب الصينية بين أشكال النسور شريط من الزخرفة الكتابية يلتف مع محيط الصينية ويقطعه أشكال النسور الثلاثة ولعل زخرفة الصينية في جميع أجزائها الداخلية يدعم القول بأن مثل هذه الأواني كانت لا ترفع بعد تناول الطعام مباشرة .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات وعلى وجه الخصوص التي تنسب إلى العصر المملوكي بأشكال متنوعة من الصواني حيث ظهرت في تلك التصاوير الصواني المسطحة التي لا تستند على حوامل كالمثال السابق وظهر من هذه الصواني ما يستند على قاعدة صغيرة ومنها ما يستند على قاعدة طويلة وهناك بعضاً من هذه الصواني تستند على مجموعة من الأرجل .

إلا أن شكل الصواني في تصاوير المخطوطات لا يختلف كثيراً من حيث تكوينها العام فهي عبارة عن مساحة دائرية الشكل في معظم الأحيان ولها حواف جانبية تنحني إلى خارج مسطح الصينية ومن أبرز الأمثلة التي ظهرت في صور المخطوطات ما ظهر في تصويره من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم (١٢٥٠ أ) والتي تمثل طبيباً يستيقظ من النوم ليجد وليمة داخل منزله (لوحة رقم ٤٧) وفيها رسم الفنان

ثلاثة صوانى اثنين فى الجزء العلوى من التصويره اليمنى منها تحمل اثنين من الكئوس ودورق (شكل رقم ٣٢) الثانية تحمل بعض الفاكهة وهما من النوع المسطح الذى لا يستند على أية حوامل أو أرجل أما الصينية الثالثة فقد رسمها الفنان فى الجزء الأسفل على يمين الناظر للتصويره وهى من النوع ذات القاعدة الطويلة (شكل رقم ٣٣) .

وفى تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة فى ليلة شتاء (لوحة رقم ١٠٢) وفيها رسم الفنان أبا زيد وبعض الضيوف وقد جلسوا حول مدفأة ترتفع من وسطها ألسنة اللهب وفى الجزء العلوى من التصويره رسم الفنان شخصين يحمل كلاً منهما صينية اختلفت فى شكلها وفى الأشياء التى تحملها عن الصينية الأخرى فرسم الصينية اليمنى تستند على ثلاثة أرجل مدببة (شكل رقم ٣٤) فى حين رسم الأخرى من النوع المسطح الذى لا يستند على حوامل .

وبالإضافة إلى الأشكال السابقة رسم لنا الفنان شكلاً آخر من أشكال الصوانى ، ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩٠) والتي تمثل مشهد داخل حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان مجموعة من الأشخاص داخل حانة وفى الجزء العلوى من التصويره نشاهد صينية لا تبدو من شكلها أنها دائرية وتحمل اثنين من الكئوس ودورق فى الوسط (شكل رقم ٣٥) وتستند الصينية على قاعدة صغيرة قمعية الشكل (شكل رقم ٣٦) ويلاحظ أن هذه الصينية رسمت بدقة أكثر من أشكال الصوانى فى التصاوير السابقة .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل غرة المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) رسم الفنان حاكم على كرسي العرش وحوله أتباعه وفى أسفل التصويره رسم الفنان صينية أكثر عمقاً من الأشكال السابقة وليس لها حوامل إلا أنها تركز على الجزء الأسفل الخارجى منها كما أن حوافها ترتفع عن قاعدتها .

وبالرغم من تنوع أشكال الصوانى فى تصاوير المخطوطات إلا أن المحفوظ فى المتاحف لا يصل إلى هذه الدرجة من التنوع ، والغالبية تمثل النوع البسيط المسطح الذى لا يستند على أية حوامل .

الشماعيد

وهي إحدى أنواع التحف المعدنية وكانت غالباً تصنع من النحاس المكفت بالفضة أو الذهب إلا أن ما صنع منها في مصر أو سوريا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يعد قليلاً جداً بالمقارنة بما صنع في إيران أو العراق خلال تلك الفترة الزمنية .

وقد أمدتنا تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي بإحدى النماذج لهذه النوعية من التحف ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) رسم المصور إحدى أشكال الشماعيد أمام الحارث وهو عبارة عن جسم الشمعدان الذي يتشابه أعلاه مع أسفله في حين أن وسط البدن مقوس إلى الداخل ويعلو البدن رقبة طويلة نسبياً تنتهي بعنق الشمعدان المفتوحة إلى أعلى لكي يتم إدخال الشمعة المستخدمة في الإضافة بها وتبدو الشمعة واضحة تماماً وتنتهي من أعلاها بالسنه اللهب (شكل رقم ٣٧) .

والشمعدان بهذا الشكل يعد صورة واقعية تماماً لأشكال الشماعيد التي صنعت في العراق أو إيران ومن المؤكد أن ما صنع في مصر أو سوريا يتشابه مع هذا الشكل وأن كانت قليلة ومن أمثلة تلك الشمعدانات شمعدان محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٥١٢٤)^(١) وواحد آخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا ومؤرخ بالقرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي^(٢) .

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٤٧٤ ، ص ١٥٤

(٢) Markus Hattstein and peter Delius : Islam art and architecture, p., 204

المباخر

المبخرة هي الأداة التي يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به ويتدفق بخوره وتسمى أيضاً المجمرة ، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة ، والبخور هي الدخنة التي تنتج من حرق بعض أنواع الطيب الهندي .

وقد استخدمت المبخرة في عصور مصر الإسلامية في شتى الأغراض فقد استخدمت كوسيلة من وسائل التطيب والنظافة التي حث الإسلام عليها في تعاليمه للمسلمين بضرورة التطيب قبل دخول المساجد .

كما كان للمادة التي تصنع منها المباخر دوراً كبيراً في التحكم في أشكالها لما لكل مادة من خصائص تميز بها عن المواد الأخرى .

وقد عرف صناع القاهرة وبلاد الشام خلال حكم الدولة الأيوبية العديد من المعادن المختلفة في صناعة المنتجات الصناعية الفنية وخاصة المباخر التي صنعت من البرونز والنحاس والذهب والفضة والحديد بالإضافة إلى المواد الأخرى من فخار وجص ، وقد شاع استخدام الصناع لمادة البرونز في صناعة المباخر الإسلامية لما لهذه المادة من مميزات تسهل كثيراً في عمليات السباكة والصب التي تستخدم في طرق صناعتها مما أتاح أمامهم فرصة عظيمة في التنوع في أشكالها فكان منها ما أخذ أشكالاً هندسية مثل المكعب ذو الغطاء المغطى بقبة مركزية كبيرة وأربع قباب صغيرة ركنية ، ثم استمر استخدام مادة النحاس بنوعيه الأحمر والأصفر مع اختفاء مادة البرونز تماماً في صناعة المباخر .

ومما هو جدير بالذكر أن القاهرة عرفت أشكالاً أخرى للمباخر على هيئة المشكاوات التي ذاع صيتها بشكل كبير وانتشرت بداية من العصر الفاطمي وهناك أمثلة كثيرة ومتنوعة لهذه المباخر التي تشبه المشكاوات الزجاجية وأبرزها واحدة باسم السلطان بيبرس مؤرخة بسنة (٧١٠ هـ / ١٣٠٩ - ١٣١٠ م)^(١) وهناك مجموعة أخرى من المباخر المعدنية من هذه النوعية باسم هذا السلطان أيضاً وهي متشابهة جميعاً في أشكالها .

Lane Poole : the art of the Saracens in Egypt, fig., 76, p., 162

(١)

وأنظر أيضاً :

Doris Behrens – Abou seif : Mamluk and post-Mamluk metal lamps, le Caire 1995, pl., 11, p., 31

ولاشك أن تصاوير المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي اشتملت على مثل هذه التحف في رسومها إلا أن ما وصلنا منها قليل ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (إضافة ٧٢٩٣) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) رسم الفنان بعض النماذج لأشكال المبخار وعلى وجه الخصوص تلك التي ظهرت خلال العصر المملوكي فالناظر إلى التصويره يلاحظ مبخرتين رسمت إحداهما يمين الناظر والأخرى إلى اليسار وبينهما رسمت شكل الشخشيخة كما يمكن ملاحظة أن كلتا المبخرتين اختلفت في شكلها عن الأخرى فاليمنى عبارة عن بدن أسطوانى الشكل يعلوه غطاء ذو يد طويلة مستقيمة ترتفع إلى أعلى في حين نجد المبخرة الأخرى عبارة عن بدن أسطوانى أيضاً إلا أن شكل الغطاء هنا يختلف عن شكله في المبخرة اليمنى فالغطاء هنا متسع من أسفله متساوياً مع أعلى فتحة البدن ويخرج من أعلاه جزء منحني قليلاً إلى اليسار ينتهى بفتحة الغطاء التي يخرج منها البخور .

وبالرغم من اختلاف شكل المبخار إلا أن طريقة صنعها تكاد تكون متشابهة فهي عادة مكونة من بدن أسطوانى محملاً على أرجل ذات أشكال متنوعة وهذا البدن يغطيه غطاء محكم وينتهى الغطاء بفتحة لخروج البخور ، وفي أحيان كثيرة يمكن تحريك الغطاء لينفذ منه البخور .

وقد وصلنا بعض أمثلة المبخار التي تتشابه في كثيراً من أجزاءها مع ما ظهر في صور المخطوطات منها واحدة مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة (لوحة رقم ١٠٥) محفوظة بمجموعة نهاد سعيد ومؤرخة بأواخر القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى^(١) وتحمل اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون كما أنها زخرفت بالعديد من العناصر الزخرفية أبرزها العناصر الكتابية والنباتية ، ولعل مثل هذه النوعية من التحف كانت تصنع بشكل دقيق في كافة أجزائها نظراً لأنها توضع في أماكن جلوس الملوك والسلاطين والأمراء كما أنها تنوعت في أشكالها فهذه التحفة عبارة عن بدن أسطوانى الشكل يرتكز على ثلاثة أرجل على شكل رأس سلحفاة والغطاء ضخيم يقترب في حجمه من حجم

Markus Hattstein and Peter Delius : Islam (art and Architecture), p., 200.

المبخرة وينتهى بيد نفذت بشكل جمالى ودقيق يوحى بمدى الفخامة والدقة فى صناعة مثل هذه التحف .

وتبدو هنا ملاحظة جديرة بالإشارة إليها وهى أن رسوم المباخر فى صور المخطوطات تطورت فى أشكالها عن رسومها قبل العصرين الأيوبي والمملوكى والتى رسمت فيها على بعض التحف التطبيقية فعلى سبيل المثال عندما نتعرض لتحفة عبارة عن طبق من الخزف ذى البريق المعدنى ينسب إلى العصر الفاطمى وجد بالقرب من مدينة الأقصر ومحفوظ فى مجموعة كليان ومشهور بين علماء الآثار والفنون الإسلامية بأنه من عمل الفنان سعد^(١) نظراً لوجود توقيع على هذا الطبق ، هذه التحفة تحمل موضوعاً زخرفياً يتمثل فى وجود رجل دين مسيحي يحمل بيده اليمنى مبخرة تشبه كثيراً أشكال المشكاوات الزجاجية ولها ثلاثة سلاسل لحملها وعندما نتعرض فى نفس الوقت لإحدى تصاوير المخطوطات المشار إليها والتى تحمل شكلاً لمبخرتين نلاحظ الفارق الكبير بين شكل المبخرة المرسومة على طبق الخزف وبين شكلها المرسوم فى التصوير فقد تطورت أشكال المباخر بشكل واضح وذلك فى كافة أجزائها ، ولعل ذلك التطور فى رسوم المباخر على المواد الأخرى سواء كانت تحف تطبيقية أو صور مخطوطات كان انعكاساً لتطور أشكال المباخر وطرق صناعتها وزخارفها خلال الفترات الإسلامية المتعاقبة والتى وصلت إلى ذروتها خلال العصر المملوكى الذى وصلت فيه العديد من التحف المختلفة فى كافة المواد إلى قمة النضج الفنى .

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الإسلامية ، شكل ٥٩ ، ص ١٧



الفصل الثانى

رسوم التحف الخزفية والزجاجية

التحف الخزفية

ينبغي قبل الحديث عن أبرز رسوم التحف الخزفية في صور المخطوطات أن نحدد المقصود بعبارة التحف الخزفية تحديداً يخرجنا من كل لبس ، فقد اختلف الباحثون في تفسير هذه العبارة فاستعملوها بدلاً من الأواني الفخارية مع أن الفارق كبير بين الفخار وبين الخزف ، ولعل أدق تعريف للأواني أو التحف الخزفية هو أنها التحف المصنوعة من الفخار المزجج^(١) ، أما الأواني الفخارية فهي المصنوعة من الطين المفخور غير المزجج وسيبدو هذا الأمر واضحاً عند الحديث عن أهم التحف الخزفية التي ظهرت في صور المخطوطات ، فإذا كان من السهل تحديد الفارق بين الأواني الخزفية وبين الأواني الفخارية عند رؤيتها رأى العين ، فإن الأمر يكاد يكون صعباً بالنسبة لأشكال مثل هذه الأواني في صور المخطوطات حيث يتعذر تحديد نوعية هذه الأواني ، إلا أنه يمكن من خلال شكل الأنية ومكان وضعها والطبقة التي تستعملها استنباط نوعيتها حيث أنه من المعروف أن الطبقة الأرستقراطية أو طبقة الأغنياء كانوا يستعملون الأواني الخزفية وذلك لارتفاع قيمتها وجودتها بعكس الطبقات المتوسطة والفقيرة التي كانت تستعمل الأواني الفخارية .

ولم تلعب الأواني الخزفية دوراً واضحاً في العصور السابقة على الإسلام بعكس البلاطات الخزفية والطوب المزجج فقد كان لهما شأن كبير في زخرفة الجدران قبل الإسلام ، أما في العصور الإسلامية فقد تبدل الحال وأصبح للأواني الخزفية مكانة عظيمة بين الصناعات جميعاً ولعل ذلك يرجع إلى تفضيل هذه الأواني الخزفية عن تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة^(٢) من ناحية ومن ناحية أخرى تعد الأواني المصنوعة من الخزف أقل سعراً من مثيلاتها المصنوعة من الذهب أو الفضة وفي نفس الوقت كانت الأواني الخزفية مفضلة على مثيلاتها المتخذة من مواد أخرى نظراً لجمال منظرها وسهولة تنظيفها ، وقد ساعدت

(١) التزجيج Glazing هو دهن الأواني المصنوعة من الطين أو الحجر بمادة الزجاج .

(٢) جاء في صحيح البخاري أحاديث تشير إلى تحريم أو كراهية الأواني المصنوعة من الذهب كما في قوله ﷺ " لا تشربوا في أنية الذهب والفضة ولا تأكلوا في صحافها فإنها لهم في الدنيا ولنا في الآخرة " وقوله أيضاً ﷺ " الذي يشرب في إناء الفضة إنما يجرجر في بطنه نار جهنم " صدق رسول ﷺ ، وربما يكون هذا التحريم أو الكراهية له مبرراته حيث أن النبي كان يدعو المسلمين إلى التقشف والزهد في أول عهدهم بالإسلام .

كل هذه العوامل إلى ابتكار المسلمين لنوع من الخزف اصطلاح على تسميته بالخزف ذى البريق المعدنى وهو ابتكار إسلامى صرف ، وربما يكون ابتكاره يرجع إلى الرغبة فى إشباع روح الترف عند المسلمين مع مراعاة تعاليم الإسلام التى تنهى عن استخدام أوانى الذهب والفضة ، ومن ثم ابتكر الخزافون نوعاً فاحراً له بريق الذهب ليشبع حب الترف دون مخالفة تعاليم الدين الإسلامى .

وتعكس صناعة الأوانى الخزفية^(١) تدرج المسلمين فى سلم الرقى بصورة واضحة ، بداية من العصر الأموى ومروراً بالعصر العباسى والفاطمى والأيوبي والمملوكى وأيضاً خلال العصر العثمانى ومدى التطور الذى سارت عليه صناعة هذه الأوانى حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الرقى فى معظم الدول الإسلامية .

وتذكر بعض المؤلفات أن استمرار هذا التطور فى صناعة التحف الخزفية ساعد على ظهور أنواعاً جديدة من الخزف حيث وصل إلينا من العصر الأيوبي نوعاً آخر من الخزف المصرى يضاف إلى الأنواع السابقة وهذا النوع تزخرفه صور ويعرف باسم الخزف الدقيق الصنع وذلك لأن عجنته تتميز بالدقة ، كما أن طلاءه ورسومه تتميز بالصفاء والجمال ، وتظهر الأشكال على هذا الخزف باللون الأسود ، وبذلك تبدو كأنها خيال أسود وهو من هذه الناحية يشبه خزف الخيال المعروف فى إيران فى النصف الأخير من القرن السادس الهجرى . الثانى عشر الميلادى^(٢) إلا أنه من الواضح أنه بنهاية هذا القرن أخذت صناعة

(١) تمر الصناعات الخزفية عادة بعدة مراحل أولها الحصول على الطينة المناسبة ، وتختلف الطينة من قطر إلى قطر ومن جهة إلى أخرى ، ولذلك فهى تتفاوت من حيث المادة والخامة ، ومن حيث الجودة واللون ، ومن ثم يفيد نوع الطينة أحياناً فى تحديد مكان الصناعة وبالتالي فى تحديد العصر والطراز ، ثم تعجن الطينة إلى الدرجة المناسبة ثم تشكل ، وكان التشكيل فى أول الأمر يتم باليد ثم صار يستعان بالدولاب أو العجلة لتدوير الطين ، ويستخدم الصانع يده وأصابعه فى التشكيل ، وإذا لزم الأمر استعان بأداة وبعد التشكيل تجفف الأوانى ثم تطفى بالبطانة ، ثم تحرق فى أفران فى درجة حرارة معينة حسب نوع الطينة والظروف ، ثم تطفى بالطلاء الخارجى ، وقد يستخدم التدهيب أو أنواع أخرى من الطلاءات ، ثم يعاد الحرق لتثبيت الطلاء ، وربما تكرر الحرق أثناء الطلاء وذلك عند استخدام طلاءات مختلفة يلزم حرقها ، كما يلاحظ أن الأوانى الخزفية يشترك فى عملها عدد من الأفراد لكل منهم مهمة خاصة : كالعجان والخزاف الذى يقوم بالتشكيل ، والعامل الذى يتولى الحرق والمزخرف أو الرسام أو الدهان الذى يقوم بالطلاء أو عمل الزخارف وقد يشترك فى الطلاء عدداً من المزخرفين يصنع أولهم نوعاً معيناً أو رسماً خاصاً أو يضع طلاء محدد ، ثم ينقله لمن يليه فيضيف إليه بدوره وهكذا . أنظر :

حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، ص ١٧٧ . ١٧٨

(٢) حسن الباشا : فن التصوير فى مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٨٦

الخزف فى العصر الأيوبي فى الاضمحلال ومع ذلك فهذا لا يمنع من ازدهارها فى بلاد الشام فى القرنين التالين وقد جرى الخزافون المصريون والسوريون خلال العصر الأيوبي على استخدام الأساليب الفنية التى عرفها العصر الفاطمي ويتضح ذلك فى الأوانى المدهونة بطلاء واحد تقليداً للخزف الصينى ، فى حين أخذ يختفى الخزف ذو البريق المعدنى فى مصر .

أما العصر المملوكى فقد شهد ازدهار صناعة الخزف فى مصر وسوريا وبلغت الزخارف النباتية الطبيعية درجة كبيرة من الدقة والإتقان ، ويمكن ملاحظة أن إنتاج الأوانى الخزفية ذات البريق المعدنى والتى اختفت تماماً فى العصرين الأيوبي والمملوكى فى حين استمر فى الظهور فى سوريا حيث عثر بها على أوانى ترجع إلى القرن العاشر الهجرى - السادس عشر الميلادى مزخرفة بزخارف البريق المعدنى المتعدد الألوان ، كما اشتهرت دمشق منذ القرن الثامن الهجرى . الرابع عشر الميلادى بصناعة الأوانى الخزفية التى تشبه الخزف الصينى وتزين هذه الأوانى زخارف نباتية مرسومة باللونين الأسود والأزرق تحت الطلاء الزجاجى وغالباً ما يتوسط هذه الزخارف رسم لوحدة حيوانية أو طائر ، ولقد شاعت صناعة هذا النوع من الخزف فى مصر أيضاً فى العصر المملوكى ويتشابه مع خزف الشام لدرجة يصعب معها التمييز بين ما صنع فى مصر وما استورد إليها من بلاد الشام^(١) ، ولقد تمكن الخزافون المصريون من إدخال بعض التحسينات على أسلوب الصناعة حتى يتجنبوا اختلاط اللون الأزرق بالطلاء الخارجى .

ومن الخزف المملوكى الذى اقتصر إنتاجه على مصر نوع من الخزف خشن مصنوع من طفل بنى أحمر ومغطى ببطانة بيضاء عليها طلاء خارجى زجاجى بنى اللون أو ضارب إلى الصفرة أو الخضرة وتظهر الزخارف محززة فى البطانة البيضاء ، كما يظهر من بين التحزيزات لون جدار الآنية البنى المحمر ، وقد عرف هذا النوع باسم الفخار المطفى بالمينا ، ويرجح أن هذا النوع من الخزف كان يستعمل للاستخدام اليومى وفى منازل

(١) ربما ترجع تلك الصعوبة إلى أن الأوانى الخزفية مما يسهل حملها من مكان إلى آخر مما صعب معه تحديد الموطن الأصلى فقد تكون مصنوعة محلية وقد تكون مجلوبة من مكان آخر وربما يكون التشابه ناتج من تشابه عناصر الطين الذى تصنع منه الأوانى أو تشابه العناصر الزخرفية .

الأمراء وكبار رجال الدولة وهناك أمثلة عديدة من هذا النوع تحتفظ بها المتاحف المصرية وغالباً ما يوجد توقيع الصانع على هذا النوع من الخزف وتتكون زخارفه من عناصر كتابية ونباتية ويظهر أحياناً بين هذه العناصر رنوك^(١) أصحاب هذه الأواني التي تمثل شارات مختلفة وتشابه هذه الرنوك مثيلاتها التي وجدت على الأواني المعدنية ، واستمر إنتاج هذا النوع من الأواني حتى نهاية القرن التاسع الهجرى . الخامس عشر الميلادى^(٢) .

وتجدر الإشارة إلى أن هناك العديد من الأواني المصنوعة من الفخار المطلق بالمينا قد قام المصور برسمها فى صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى ولكن يصعب تحديدها بشكل دقيق نظراً لتشابه أشكالها مع مثيلاتها التى صنعت من الخزف كما سبق القول ، إلا أنه يمكن تمييز بعض الأواني المصنوعة من هذا النوع فى صور المخطوطات إذا تمت مقارنتها بأشكالها الواقعية ويسهل التمييز أيضاً إذا نجح المصور فى رسم هذه الأواني داخل صور المخطوطات وهى تحمل الشارات أو أشكال الرنوك داخل التصويره .

وتعتبر فن صناعة الخزف مؤشراً لما كانت عليه الدول الإسلامية من تقدم وارتقاء ونبوغ وقد فاقت شهرة الأواني الخزفية الآفاق فى كل مكان ، والأواني الخزفية التى أنتجتها الحضارة الإسلامية على مر عصورها المختلفة من الكثرة بحيث يتعذر ذكرها ويصعب حصرها ويستعصى على المرء تحديد سماتها تحديداً دقيقاً متكاملأ فهى مختلفة الأشكال والأنماط والأغراض الفنية المتباينة جمالياً ووظيفياً ، وقد انعكس ذلك كله على المصور ذلك الفنان الذى كان دائم التأثير بما حوله فظهرت أشكالاً كثيرة من التحف والأواني الخزفية فى صور المخطوطات ، فظهرت المزهريات والأكواب والأطباق وظهرت أيضاً القدور والقنينات بالإضافة إلى البلاطات الخزفية ، كل هذه الأواني رسمت فى صور المخطوطات لكى

(١) رنوك : جمع رنك " لفظة فارسية بمعنى لون " وهى شعار الأمراء وكبار أشراف البلاط المكلفين بمهمات محددة " يطبع " على تروسهم وممتلكاتهم وتراه محفوراً على واجهات الأبنية أو منقوشاً على مصاريع الأبواب أو مضغوطاً على ما يصفحها من معادن أو منحوتاً فى حجارة الجدران ، وغالباً ما ينفذ بالألوان ويدهن بالمينا على الخزف ويحتل دائماً أماكن بارزة فى الداخل والخارج ، وقد استعملت الرنوك كثيراً فى العصرين الأيوبي والمملوكى وعثر فى منطقة القسطة على خزف مدهون بالمينا عليه كتابات ورنوك أى إشارات سلاطين مصر وأمراءها . أنظر :

عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية ، ص ٢٠٦

(٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط فى العصور الإسلامية ، ص ٢٩٣

تكمّل العمل الفنّي لأنّ ظهور التحف في صور المخطوطات ليست عملاً زخرفياً فحسب بل كانت إحدى القواعد الرئيسية التي تكمل العمل الفنّي وتعبّر عن محتويات متن المخطوطات فهي بالفعل تؤدي وظيفة حقيقية عند صناعتها وتؤدي وظيفة تاريخية عند رسمها داخل صور المخطوطات .

وسوف تتناول الدراسة أبرز أشكال التحف الخزفية أو التحف المصنوعة من الفخار المطلى بالمينا التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي على النحو التالي :

المزهريات

المزهريّة هي إحدى أنواع التحف الإسلاميّة التي اهتم الفنان المسلم بصناعتها بأشكال متنوعة ومن مواد مختلفة كان أكثرها انتشاراً هي المزهريات الخزفية ، بل وصلت أهمية تلك النوعية من التحف أن قام الفنان بزخرفة العديد من التحف الفنية من مواد مختلفة بأشكال المزهريات وقد خرجت منها فروع وأوراق نباتية مثمرة ولعل التحف التي ترجع إلى العصر الأموي خير دليل على ذلك حيث قام الفنان المسلم بزخرفة مجموعة من الألواح المصنوعة من الخشب ذي الزخارف المحفورة والموجودة في كسوة أطراف العوارض الحاملة لسقف البلاطة الوسطى في المسجد الأقصى بيت المقدس^(١) كما زخرفت مجموعة من التحف المصنوعة من العاج والعظم بنفس أشكال المزهريات ومنها واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٢٦٣١)^(٢) واستمرت صناعة المزهريات طوال العصور الإسلاميّة نظراً لطبيعتها وظيقتها فهي تحمل بداخلها الورود والفروع النباتية التي تضيء على المكان نوعاً من البهجة والإحساس بالراحة .

وقد أمدتنا صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكي بمجموعة مختلفة من أشكال المزهريات ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بكسford تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتي تمثل مشهد في مسجد (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان أسفل العقد الأيمن من البائكة الثلاثية شكلاً لمزهريّة (أقرب إلى شكل الزير) تركز على منضدة صغيرة وتبدو المزهريّة من خلال رسمها أنها من الأنواع جيدة الصنع وهي عبارة عن جسم بصلي الشكل مسلوب إلى أسفل وينتهي بقاعدة صغيرة ليس لها معالم محددة بل هي جزء من البدن أما عن الرقبة فقد رسمت بشكلها المعتاد فهي أكثر اتساعاً من أعلى وتضيق كلما اقتربت من بدن المزهريّة (شكل رقم ٣٨) وقد زخرفت المزهريّة بعناصر نباتية ولعل هذا الشكل بهذه التصوير يعد أكثر أشكال المزهريات انتشاراً .

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلاميّة ، أشكال (٣٠٧ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩) ، ص ٩٨ وأشكال (٣١٠ ، ٣١١) ، ص ٩٩ .

(٢) ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، لوحة ٨ " كتالوج " ، ص ٢١٤ .

وفى تصويره أخرى من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بمكتبة جامع السلیمانیة باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعیل ٥٦٥) والتى تمثل ما اصطلح على تسميته " مصنع المر " (لوحة رقم ٢٤) رسم الفنان أسفل العقد الأوسط من البائكة الثلاثية مزهرية مكونة من بدن وقاعدة ورقبة ولها مقبضان يلتصقان بالبدن والرقبة معاً وقد زخرفت المزهرية بزخارف هندسية عبارة عن خطوط طويلة تفصلها بعض الخطوط العرضية ويخرج من المزهرية مجموعة كبيرة من الفروع النباتية لنبات الصبار فى شكل زخرفى جميل ويلاحظ أن رسم المزهرية هنا أقرب فى الشبه إلى أشكال المشكاوات (شكل رقم ٣٩) ولعل الفنان تأثر بأشكال المشكاوات التى رسمت فى نفس التصوير والتى تتدلى من باطنى العقدین الأيمن والأيسر .

وبالإضافة إلى الأشكال السابقة أمدتنا صور المخطوطات ببعض أشكال المزهریات الأخرى ومنها تصويره من نفس المخطوط السابق أطلق عليها العلماء اسم " تصويره البطة " (لوحة رقم ٢٥) وفيها رسم الفنان مزهریتان على كل جانب من جوانب التصوير وتتوسط المزهرية نافذة ذات عقد نصف دائرى وتختلف المزهریتان كثيراً عن الأمثلة السابقة حيث تشبه المزهرية فى هذه التصويره الأطباق الزجاجية التى كانت تستخدم لحمل أنواع الفاكهة كما سنرى فيما بعد^(١) فهى عبارة عن بدن مفتوح بكامل اتساعه العلوى وليس لها رقبة أو فوهة وأسفلها جزء يفصل بينها وبين قاعدتها يمكن أن يطلق عليه عنق المزهرية وأسفله القاعدة (شكل رقم ٤٩) وهى عكس الأشكال المعتادة حيث أن المعروف أن المزهرية تتكون من البدن وأسفله القاعدة وأعلاه العنق الذى ينتهى بفتحة المزهرية مع اختلاف فى حجمها من مزهرية إلى أخرى لكن الشكل هنا يتكون من قاعدة سفلية يعلوها ما يشبه العنق ثم ما يمكن أن نطلق عليه البدن وهى المساحة الكبيرة للمزهرية ومهما كان الاختلاف فى الشكل بين هذه المزهریات وبين المزهریات السابقة إلا أن الفنان نجح فى التعبير عن المزهرية بشكل لا يبتعد كثيراً عن تكوينها والناظر إلى التصوير لا يلاحظ أن شكل المزهرية غير مألوف ، بل لقد أكد الفنان هذا الرأى برسمه لمجموعة من الورود والفروع والأزهار التى وضعت داخل جسم المزهرية ليعطى توافق تاماً بين التحفة الفنية

(١) أنظر صفحات ١٨٩ . ١٩٠ من هذا البحث .

الموجودة وبين وظيفتها ونجح بالفعل في ذلك إلى أبعد ما يكون كما يلاحظ التماثل التام بين شكل المزهريتين باستثناء اختلافاً بسيطاً في الجزء الذي يمكن أن نطلق عليه عنق المزهرية .

ويستمر التنوع في رسوم المزهريات في صور المخطوطات ففي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل اثنين في حوار على مائدة طعام (لوحة رقم ١٠٦)^(١) رسم الفنان إحدى أشكال المزهريات في وسط التصوير بين الشخصين الجالسين وكأنها معلقة في الهواء وأن كان الفنان قد وضع أسفلها مسند عبارة عن حامل مستقيم الشكل ، ويبدو للناظر أن كلا الشخصين يشير إليها بأصبعه لكن الواضح أن إشارة الأصابع هذه ناتجة عن تجاذب أطراف الحديث بين الشخصين أما المزهرية فقد رسمها الفنان عبارة عن بدن وقاعدة فقط فالبدن متسع من أعلى ومسلوب إلى أسفل ليلتصق بالقاعدة ويخرج من المزهرية فرعين نباتيين ينحني كل فرع تجاه أحد الأشخاص وللمزهرية مقبضين صغيرين يبرزان عن جسم المزهرية بشكل قليل ، وتشبه المزهرية هذه ما يسمى بـ " أصيص الزرع " (شكل رقم ٤١) وهي منتشرة بشكل كبير في العصر الحديث في معظم الأماكن العامة والخاصة ، ولعل هذا التنوع الكثير في شكل المزهريات يعد دليلاً قوياً على براعة الفنان المسلم في إنتاجه الفني وفي رسومه لنوع واحد من التحف بهذا التنوع هذا من ناحية ومن ناحية أخرى تعد دليلاً واضحاً على أهمية هذه النوعية من التحف سواء ما وجد منها في المتاحف أو ما وجد منها مرسوماً على الكثير من التحف التطبيقية من مواد أخرى مختلفة وما وجد منها مرسوماً في صور المخطوطات .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه وصل إلينا بعض المزهريات المعدنية ذات الإبداع الفني الراقى ومنها واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٥١٢٥) (لوحة رقم ١٠٧) وهي مزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة قد زخرفت بأروع الزخارف المختلفة كالزخارف النباتية المتمثلة في رسوم الأوراق النباتية التي تظهر بوضوح في أسفل المزهرية والزخارف الحيوانية المتمثلة في رسوم النسر الموجودة داخل جامعة

دائرية الشكل ، والزخارف الكتابية النسخية التى تشتمل على نص يوضح أنها باسم الأمير طقزتمر الساقى الذى توفى سنة ١٣٤٥ م بالإضافة إلى بعض الرنوك بداخل كل منها شارة سر يقف على كأس وقد وصل إلينا من خلال صور المخطوطات أشكالاً لبعض المزهريات تتطابق تماماً مع هذا الشكل (شكل رقم ٤٢) وذلك فى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا تحت رقم (أ . ف . ٩٠) والتى تمثل مشهد فى حانة (لوحة رقم ١٠٣) وفيها رسم الفنان فى الجانب الأيسر وفى أعلى التصوير إحدى أشكال المزهريات التى تتشابه فى جميع أجزائها مع هذه المزهرية ، يضاف إلى ذلك أنها تتشابه أيضاً مع بعض الأواني المعدنية الأخرى المحفوظة أيضاً بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومنها إناء من النحاس المكفت بالفضة والذى يحمل رقم سجل (١٤٦٧)^(١) وأن كانت وظيفته مختلفة إلا أن التشابه بينهما يبدو قريباً .

(١) Zaky, Mohammed Hassan : Moslem art in the Fouad 1 university Museum, vol., 1, Cairo 1950, p., 104

وأنظر أيضاً :

زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٥٢٨ ، ص ١٧٣

الأكواب

والأكواب هي إحدى أهم الأواني الخزفية التي استخدمت على مر العصور ولم تكن الأكواب الخزفية فقط بل صنعت الأكواب من بعض المواد الأخرى كالزجاج والمعدن ولعل ما يجعلنا نضعها ضمن التحف الخزفية وجود بعضاً من هذه الأكواب المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة منها كوب يحمل رقم سجل (٥٥٩١) (لوحة رقم ١٠٨) ويمثل الشكل المعتاد لمثل هذه التحف فهو يتسع من فتحته العلوية ويضيق عند القاعدة ويحمل زخارف كتابية تسير مع الإطار الخارجى للجزء العلوى وتنتشر على كافة جسم الكوب أسفل هذا الإطار ويبدو أن الألوان المستخدمة فى زخرفة هذا الكوب قد تعرضت لكثير من التلف مما تسببت فى سيولتها فى بعض أجزاء جسم الكوب إلا أن الزخرفة مازالت تحيط بكامل أجزائها بالرغم من التلف الذى أصاب بعض أجزاء من جسم الكوب حيث سقطت طبقة التزجيج فى بعض أجزاءه والكوب الآخر يحمل رقم سجل (٥٥٩٢) (لوحة رقم ١٠٩) يتشابه تماماً فى شكله مع الكوب السابق مع اختلاف فى الزخرفة حيث تنتشر الزخرفية الزجاجية على كافة أجزاء جسم الكوب فى حين يزخرف الإطار العلوى زخرفة كتابية ويبدو أن التلف واضحاً أكثر فى هذا الكوب .

وتعد هذه الأمثلة من الأكواب الخزفية إحدى الأسباب القوية التى من خلالها يمكن القول أن ما ظهر فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى من أكواب بهذا الشكل يشير إلى أنها كانت مصنوعة من الخزف وهناك سبباً آخر يؤكد ذلك حيث رسم الفنان بعض هذه الأكواب فى بعض صور المخطوطات وكأنها شفافة وكذا أظهر الفنان الشراب الذى بداخلها عن طريق تلوين ما يقرب من ثلثى الكوب بلون قاتم فى إشارة إلى أن هذا اللون يمثل الشراب الداخلى وبذلك فهو يشير إلى أن هذا الكوب مصنوع من الزجاج على اعتبار أن الزجاج يتميز بالشفافية فيظهر ما بداخل الكوب عكس الأكواب الخزفية ويتضح ذلك بالنظر إلى تصويره من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) حيث تظهر الأكواب فى الجزء الأيمن العلوى من التصوير موضوعة على صينية ويبدو من خلال شكلها أنها من الزجاج حيث يظهر الشراب ذو اللون الأصفر بداخلها ، ومن هنا يمكن

القول أن الأكواب غير الشفافة التى تظهر فى صور المخطوطات ربما قصد الفنان من وراء رسمها بهذا الشكل الإشارة إلى مادة صنعها كما سيتضح فى الأمثلة التالية :

تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا تحت رقم (أ. ف. ٩٠) والتى تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة أشخاص (لوحة رقم ١١٠) وفيها رسم الفنان أعلى التصوير إلى اليمين مجموعة من الأواني الخاصة بالشراب ومنها اثنين من الأكواب الخزفية حيث تظهر فى زخارف الأكواب الخارجية وتظهر أيضاً الزخارف الكتابية فى الإطار الأوسط من الكوب ، ويلاحظ أن هذه الأكواب تتخذ نفس أشكال الأكواب السابق ذكرها والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط وتمثل مشهد فى حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان إحدى الصواني وبها اثنين من الأكواب أيضاً تتشابه تماماً مع نفس الأكواب الموجودة بالتصويره السابقة ، ويلاحظ فى هذه التصويره أن الأكواب قد ظهر عليها بقايا من اللون الذهبى وهو نفس لون خلفية التصويره وهذا لا يعنى كما سبق القول أنها من الزجاج فالفارق واضح بين اللون على الكوب هنا وبين اللون على الكوب فى تصويره مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) حيث يبدو اللون فيها مستقيماً فى جسم الكوب أى لا يمثل المشروب الموجود بداخلها فى حين ظهر اللون فى هذه التصويره فى انحناء من أعلى لأسفل فى كلا الكوبين مما يدل على أن ذلك ربما يكون بقايا ألوان من خلفية التصويره وفى تصويره ثالثة من نفس المخطوط تمثل غرة المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) رسم الفنان رجل يجلس على عرشه وحوله أتباعه وهو يمسك بيده اليمنى كوب مملوء بالشراب ويتشابه الكوب هنا مع ما سبق الحديث عنه من أكواب سواء المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أو ما ظهر منها فى صور المخطوطات .

الأطباق

تنوعت أشكال الأطباق في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي منها الشكل البسيط الذي يشبه كثيراً الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالميना ومنها ما رسم بشكل أكثر عمقاً وأكثر دقة وخاصة ما رسم في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ، لكن الواضح أن الأطباق تمثل إحدى الألوان الخزفية التي أبرزها الفنان في صور المخطوطات ومنها تصويره من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل قصة الرجل الذي ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك (لوحة رقم ١١١) وفيها يجلس الملك على كرسى العرش ويتوج رأسه ذلك التاج الثلاثي الفصوص وينظر إلى ابنته المستلقية على ظهرها من شدة المرض ويجلس إلى جوارها الطبيب المزيف الذي يمسك بيده طبق وقد كتب فوقه اسم "فنجان" إلا أنه أقرب إلى شكل الطبق (شكل رقم ٤٣) منه إلى شكل الفنجان وإذا كانت هذه التحفة قد ذكرت في متن المخطوط على أنها فنجان فإن الفنان لم يوفق في رسمه كما يجب ورسمه بهذا الشكل على هيئة الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالميना فهو عبارة عن طبق غويط بعض الشيء وهو خال من الزخرفة ربما يكون لصغر حجمه لم يتمكن الفنان من زخرفته ولا شك أن هذا الطبق يتشابه مع بعض الأطباق الخزفية التي تنسب إلى العصر الأيوبي كما يحتفظ متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم بمجموعة من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالميना تتشابه تماماً مع شكل هذا الطبق ومنها طبق يحمل رقم سجل (٥١٣) (لوحة رقم ١١٢) وهو مزخرف بخطوط حمراء مائلة إلى اللون البني تسير مع حواف الطبق وطبق آخر يحمل رقم سجل (٥٢٨) (لوحة رقم ١١٣) ويحمل بعض الحروف الغير واضحة المعالم وطبق ثالث يحمل رقم سجل (٥٢٩) (لوحة رقم ١١٤) وقد زخرف بألوان خضراء يبدو أن التلف أصابها إلا أن الملاحظ أن هذه الأطباق تتشابه تماماً مع شكل الطبق الموجود داخل هذه التصويره

وفي التصاوير التي تنسب إلى العصر المملوكي اختلفت أشكال الأطباق كثيراً فأصبحت أكثر عمقاً من ذي قبل كما أنها أصبحت أقرب إلى شكل السلطانيات ومنها ما ظهر في تصويره من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم

(أ. ١٢٥) والتي تمثل طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمه في منزله (لوحة رقم ٤٧) حيث رسم الفنان إحدى أشكال الأطباق الخزفية عبارة عن شكلاً أقرب إلى السلطانية ذات جسم كروي وله قاعدة صغيرة قمعية الشكل فهي متسعة من أسفل ثم تأخذ في الضيق كلما وصلت إلى الجزء الملتصق بجسم الطبق (شكل رقم ٤٤) وكانت هذه الأواني تستخدم في حفظ بعض أنواع الطعام أو الشراب ، كما تبدو في التصوير حيث يمسك بها أحد الأشخاص وهو يجلس أمام مائدة طعام .

وتطورت أشكال هذه الأطباق أكثر فأكثر وبلغت في شكلها مبلغاً كبيراً من الدقة والإتقان ويظهر ذلك التطور من خلال بعض أشكال هذه الأطباق الخزفية في بعض صور المخطوطات ففي واحدة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراي باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتي تمثل جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) رسم الفنان طبق من الخزف أكثر عمقاً ويشبه السلطانية أيضاً وهو ذات بدن بصلى الشكل وقاعدة نصف دائرية ، ومن خلال التصوير يمكن القول أنه مصنوع من الخزف كما يتضح أيضاً مدى الدقة في رسمه مما يعكس في نفس الوقت أن مثل هذه النوعية من التحف كانت تتسم بدقة الصناعة بل تتميز أيضاً بدقة زخارفها ويتضح ذلك هنا أكثر من تلك النوعية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي .

وفي تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف. ٩) والتي تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة من رجاله (لوحة رقم ١١٠) رسم الفنان ما بين أبا زيد وبقية الأشخاص اثنين من الأطباق متماثلين تماماً في الشكل وهما من النوع العميق أيضاً وأشبه بشكل الكؤوس الزجاجية التي وصلت إلينا وخاصة في العصور الإسلامية المتأخرة (شكل رقم ٤٥) ويلاحظ أنها زخرفت بشريط أوسط يتوسطه دائرة صغيرة ربما تحمل بداخلها إحدى أشكال الرنوك^(١) .

(١) أنظر صفحة ١٦٤ من هذا البحث

القدور

اهتم الفنان برسم مثل هذه النوعية من التحف فى صور المخطوطات ومنها تصويره من مخطوط دعوة الأطباء بمكتبة الأمبروزيانا فى ميلانو تحت رقم (١٢٥. أ) والتي تمثل اثنين من الأطباء يتحدثان (لوحة رقم ٩٧) حيث رسم الفنان مجموعة من القدور ذات أشكال مخروطية وأعطيتها عبارة عن أشكال نصف دائرية (شكل رقم ٤٦) ويبدو أن هذه القدور كانت تصنع من الخزف أو الفخار ويبلغ عددها ستة عشر قدراً رسمها الفنان وكأنها إطار للتصويره حيث تلتف القدور مع الجوانب الثلاثة للتصويره ووضع كل قدر داخل جزء مستطيل ومنعزل عن القدور الأخرى ويلاحظ أن هذه القدور كانت تستعمل فى حفظ السوائل والأعشاب والأحماض التي كانت تستخدم فى صناعة الأدوية المختلفة .

الجدير بالذكر أن أشكال هذه القدور تتشابه مع مجموعة من القدور المصنوعة من الخزف والتي تحتفظ بها المتاحف المصرية والأجنبية ومنها قدر من الخزف محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم (١٥٤٩٠)^(١) (لوحة رقم ١١٦) ويعد هذا القدر من أبداع أمثلة نوع من الخزف الأبيض أنتجه الخزافون فيما بين القرنين الرابع والثامن الهجرى . العاشر والرابع عشر الميلادى وقد أطلق عليه بعض المتخصصين اسم خزف الفيوم نسبة إلى إقليم الفيوم فى مصر الوسطى وقوام زخرفته عناصر نجمية وزخارف كتابية تقرأ " بركة شاملة " ولعل تشابه هذه التحفة مع مجموعة القدور التي رسمت فى صور المخطوطات يؤكد أن الفنان كان يدرك تماماً أهمية هذه النوعية من التحف فرسمها بهذا الكم وكأنها إلى جانب أنها تؤدي وظيفة محددة استخدمت كزخرفة أو إطار للتصويره .

(١) زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، شكل ٦٨ ، ص ١٩

القنينات

لا شك أن القنينات تعد من أبرز ما أنتج الفنان المسلم خلال العصور الإسلامية المختلفة وذلك نظرا لطبيعتها من حيث الشكل ومادة الصناعة وقد تنوعت في شكلها بالإضافة إلى تنوع المادة التي صنعت منها القنينات فكان منها القنينات الخزفية والزجاجية بل صنعت مجموعة من القنينات من مادة العاج وقد اختلفت أشكال القنينات في صور المخطوطات من العصر الأيوبي إلى العصر المملوكي حيث يمكن ملاحظة أن القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي كانت توشي بأنها أقل من حيث الدقة في صناعتها من مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي ومنها على سبيل المثال صورة تنتسب إلى العصر الأيوبي من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل جموع اليهود يطالبون حكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة ٨٠) وفيها رسم الفنان قنينة ذات بدن منفوخ ورقبة قصيرة بعض الشيء وقاعدة مخروطية الشكل ويحملها أحد الأشخاص خلف الحاكم يسار الصورة وتبدو القنينة خالية من الزخرفة كما يلاحظ أنها ربما كانت تستخدم لحفظ العطور وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار وجودها في مشهد بلاط .

وفي العصر المملوكي اختلفت أشكال القنينات اختلافا كبيرا فصنعت بأشكال أكثر دقة في رسمها وفي شكلها مما يؤكد أنها كانت بالفعل تتميز بالدقة بالنسبة لما صنع من قنينات بهذا الشكل خلال العصر الأيوبي ، ولعل أروع أشكال القنينات وأجملها على الإطلاق ما وصلنا من خلال صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستانبول^(١) تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتي تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) والتي رسم فيها الفنان اثنين من القنينات واحدة ذات لون أبيض وضعت على الأرضية والأخرى يمسك بها أحد الأشخاص ويصب منها النبيذ والشراب الموجود بها وهي ذات لون قاتم (أزرق)^(٢) وشكل القنينات لا يختلف عن أشكالها المعروفة فهي تتكون من بدن كروي الشكل ذات قاعدة صغيرة والرقبة تتميز بالطول الواضح وتنتهي الرقبة بفوهة دائرية الشكل

(١) انظر صفحات ٨٩ . ٩٠ من هذا البحث

Esin Atil : Renaissance of islam (Art of the Mamluk) p.,264

(٢)

(شكل رقم ٤٧) وقد زخرفت القنينة البيضاء بزخارف نباتية تغطي البدن داخل جزء دائري أما القنينة الأخرى فقد زخرفت بخطوط تسير مع جوانب البدن .

وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذه القنينات تشبه بما لا يدع مجالا للشك تلك القنينات التي صنعت في إيران على نمط البورسلين الصيني أو ما يطلق عليه تقليد البورسلين حيث تتشابه معها من حيث الشكل العام^(١) كما تتشابه أيضا مع العديد من القنينات المصنوعة من الزجاج ومنها على سبيل المثال قنينة من الزجاج المذهب محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا الغربية مؤرخة ببداية القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي (لوحة رقم ١١٨) وتنسب إلى سوريا وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء فالبدن منقوش وذو حجم كبير ويحمل الكثير من الزخارف الحيوانية التي تتسم بالحركة والواقعية وقاعدة دائرية الشكل منخفضة جدا أما الرقبة فهي طويلة وتتسع كلما ارتفعت إلى الفوهة وتحمل الرقبة بعض الزخارف الكتابية وتنسب هذه التحفة إلى أحد أمراء بني رسول باليمن حيث كانت هناك صلات طبية تربط سلاطين بني رسول باليمن وبين سلاطين المماليك^(٢) وهناك واحدة أخرى عبارة عن قنينة من الزجاج محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٤٢٤٩) وكانت في مجموعة يوسف كمال ويرجح أنها تنسب إلى سوريا أو مصر خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي ويلاحظ التشابه بينهما من حيث الشكل ومن حيث العناصر الزخرفية^(٣) وأخرى محفوظة بنفس المتحف (تحت رقم ٤٢٦١) وكانت ضمن مجموعة الأمير يوسف كمال أيضا وتنسب إلى سوريا خلال العصر الأيوبي وتحمل زخارف نباتية على بدنها وبالإضافة إلى أن هذه القنينات كانت تصنع من الخزف والزجاج وصل إلينا بعضا منها يرجع إلى العصر الإسلامي المبكر . وخاصة ما ينسب منها إلى الفن القبطي . صنعت من العاج أيضا (لوحة رقم ١١٩) وكان أبرز ما يميزها هو التشابه التام من حيث الشكل مع تلك التي صنعت من الخزف أو الزجاج .

(١) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٢٢٢ ، ص ٧١

(٢) Markus hattstein and peter Delius : Islam art and Architecture

(٣) Hayward Gallery : The Arts of Islam – 8 April – 4 July 1976 , The Arts council of Great Britain 1976 ,

Fig .,135,P.,142 & Fig 141 P145

التحف الزجاجية

عرفت مصر ومنطقة الشرق عامة الصناعات الزجاجية منذ أقدم العصور وبالتحديد منذ أيام الحكم الروماني^(١) وليس من شك في أن اهتمام القدماء إلى ذلك قد أثار فيهم الدهشة وهو لا يزال يثير الدهشة لدى الكثير من علماء الفنون حتى اليوم ذلك أن الإنسان يستطيع أن يلمس في الأواني الزجاجية مزايا لا يجدها في غيرها من الأواني المصنوعة من مواد أخرى فهذا الجسم الشفاف الذي لا يلحقه الصدأ كما يلحق الأواني المعدنية ولا يثقل في اليد كما تثقل الصناعات الحجرية ولا يتأثر بالجوف فيتمدد أو يتقلص أو يبلى مثل المصنوعات الخشبية ولا يتأثر بالأحماض التي تآكل النحاس والحديد ومن هنا كان ولا يزال أحسن وعاء لحفظ العقاقير المختلفة

وهو إلى ذلك كله يمتاز بليونته فيمكن أن يشكل على الصورة التي يريد الصانع في حين أن الحجر يحتاج في تشكيله إلى النحت والقطع ، والخشب لا يتشكل إلا بالخرط والحفر والنحت ، والحديد لا يتشكل إلا إذا أحمي في النار ثم طرق وهذه كلها عمليات تتطلب مجهوداً كبيراً لا يحتاج إليه صانع الأواني الزجاجية ، ولقد كانت مدينة طيبة من أشهر مدن صناع الزجاج في العصر الفرعوني ثم الإسكندرية في العصرين اليوناني والروماني ولم يقطع الفتح الإسلامي لبلاد الشرق الأدنى سلسلة التطور في صناعة الأواني الزجاجية بل سارت في ظل الإسلام قدماً إلى الأمام إذ كان في بعض تقاليد المسلمين ما قفز بها خطوات واسعة ذلك أنهم كانوا يعنون بالعطور وكان شغفهم بالعلوم الكيميائية

(١) هناك أسطورة شاعت في العصر الروماني عن الاهتمام إلى مادة الزجاج أشاعها المؤرخ الروماني بليني Pliny في كتابه المشهور " التاريخ الطبيعي " ملخصها أن الفينيقيين هم الذين اخترعوا الزجاج ذلك أن فريقاً من تجارهم نزلوا على شاطئ البحر الأبيض المتوسط عند مدينة صيدا وعندما بدأوا يعدون طعامهم ولم يجدوا أحجاراً يضعون عليها قدورهم حتى يشعلوا النار تحتها فأخذوا من سفينتهم التي كانت محملة بالنظرون من مصر قطعاً كبيرة استقرت عليها القدور التي طهوا فيها طعامهم وفي الصباح لاحظوا أن النظرون قد انصهر بتأثير النار وامتزج برمل الشاطئ وتكون من ذلك سائل شفاف هو الزجاج الدائب وتذكر بعض المؤلفات أن هذه الأسطورة لا سند لها من الواقع وسيرتها في ذلك قوية ومنطقية ومنها أن تكوين مادة الزجاج يحتاج إلى درجة حرارة مرتفعة جداً لا تتوفر بالوقود العادي على شاطئ البحر وذلك لكي تتم عملية الامتزاج بين النظرون والرمل ثم إن هذا المزيج يحتاج إلى الكالسيوم حتى تتكون مادة الزجاج إلا أنها يمكن في نفس الوقت تعليل هذه الأسطورة التي تشير إلى أن الفينيقيين هم أول من اهتموا إلى صناعة الزجاج بالفضل الكبير لهذا الشعب العظيم في نشر مادة الزجاج عن طريق التجارة في العالم القديم. انظر :

عظيما وكالاتجاهين من شأنه أن يجعل الحاجة إلى الأواني الزجاجية كبيرة لحفظ العطور وحفظ الأحماض ونقل السوائل وإجراء التجارب ومن هنا مارس الصناع المسلمين تلك الصناعة في جميع بلاد العالم الإسلامي وفق الأساليب القديمة المعروفة ففي مصر كانت مدينة الفسطاط^(١) هي أبرز مراكز صناعة الأواني الزجاجية في العصر الإسلامي المبكر ثم مدينة القاهرة ثم انتشرت هذه الصناعة في كثير من المناطق وظهرت لها أسواق مثل سوق القناديل بالقرب من جامع عمرو بن العاص^(٢) وبلغت صناعة الأواني الزجاجية في العصر الفاطمي درجة عظيمة من التقدم في مصر وسوريا وأيضا صنعت للبلاط الفاطمي قطعاً بديعة فاخرة امتازت بجمالها ورقتها وكانت الخزفة المستخدمة إما مستمدة من الموضوعات القديمة أو مبتكرة تحمل صفات الأسلوب الجديد الذي تطور على أيدي الفنانين الفاطميين .

وفي العصرين الأيوبي والمملوكي بدأ العصر الذهبي لصناعة الزجاج الإسلامي في ختام القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي وكانت قمة تلك الصناعات في القرن السابع الهجري والنصف الأول من القرن الثامن الهجري . الثالث عشر والنصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي ولعل أروع إنتاج للزجاج في تلك الفترة هو الزجاج المذهب والمطلي بالمينا^(٣) واعتمدت الخزارف المذهبة أو المطلية بالمينا على ما كان هناك من أساليب في العصور السابقة وعلى الأرجح في العصر الفاطمي .

على أن فضل التقدم والإتقان لصناعة الزجاج المطلي بالمينا إنما يرجع إلى الصناع السوريين ولا شك أن حلب ودمشق كانا أهم مراكز صناعة الزجاج في القرنين السابع والثامن الهجري . الثالث والرابع عشر الميلادي وغدت منتجاتهما في طليعة أبدع ما خلفته تلك الصناعة على الإطلاق مع أن مصر ساهمت بنصيب وافر في إنتاج الزجاج المطلي إلا أن إنتاج سوريا كان أكثر وأعظم من إنتاج مصر وغيرها من البلاد الإسلامية الأخرى سواء إيران أو العراق^(٤) .

(١) لمزيد من التفاصيل عن مدينة الفسطاط أنظر :

Kubiak, wladyslaw B : Al Foustat, its foundations & early urban development, the American university in Cairo, Egypt 1987, p., 11

(٢) جمال عبد الرحيم : الفنون الخزفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي ، القاهرة ٢٠٠٠ م ، ص ٤٦٠٤٥

(٣) أنظر صفحة ١٨٢ من هذا البحث .

(٤) ديمانند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٣٨

وكما كانت حلب ودمشق أهم مراكز صناعة الزجاج المطلي بالمينا في سوريا خلال تلك الفترة كانت أيضا هناك مراكز لصناعتها في مصر مثل الفسطاط والإسكندرية والأشمونين وكوم عباده والفيوم .

ولا شك أن شهرة العالم الإسلامي بصناعة الزجاج قد انعكس بدوره على المصور المسلم فقام برسم العديد من التحف الزجاجية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي متشابهة تماما مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية وإن كان هناك اختلافات فهي بسيطة لم يكن له تأثير كبير في أشكال التحف الزجاجية في صور المخطوطات كما سوف يتضح على النحو التالي .

المشكاوات

تعد المشكاوات من أهم وأبرز التحف الفنية التي استخدمت كوسيلة من وسائل الإضاءة والتي وصلت إلينا أشكالاً متنوعة منها من خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والمشكاة بصفة عامة عبارة عن آنية تعلق بواسطة سلاسل تنزل من السقف ولقد ورد ذكر المشكاة في القرآن الكريم في قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم "اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" صدق الله العظيم^(١) وكان يوضع بالمشكاة سراجا في وسطها فينير الموضع^(٢) وقد تميز العصر المملوكي على وجه الخصوص بإنتاج أمثلة كثيرة لتلك المشكاوات الزجاجية المطلية بالمينا^(٣) وتسمى عملية الطلاء التمويه بالمينا^(٤) وتدل هذه المشكاوات دلالة واضحة على مدى براعة الفنان المملوكي في التخصص في إنتاج نوعية من التحف كانت لها أهميتها وقيمتها الجمالية بالإضافة إلى شهرتها الإسلامية ومكانتها في قلوب المسلمين نظرا لطبيعتها وظيفتها حيث كانت توضع داخل المساجد لذلك اكتسبت هذه التحفة أهمية ومكانة عظيمة في مجال الفنون الإسلامية فضلا عن أنها أضافت للفن

(١) القرآن الكريم : سورة النور ، الآية ٣٥ .

(٢) Lane poole : Art of the Saracens in Egypt, p., 211

(٣) طريقة الطلاء بالمينا أو التذهيب كانت تمر بمراحل فنية عدة إذ كان الصناع يصنعون الزخارف المذهبة على التحفة بواسطة الريشة وذلك عند رسم الخطوط الخارجية وبالفرشاه في المساحات الكبيرة وبعد أن تحرق التحفة في الفرن للمرة الأولى يحدد موضوع الرسم باللون الأحمر ثم يطلّى بالمينا المختلفة الألوان وهذه يختلف قوامها حسب موضوع الرسم وتجدر الإشارة إلى أن أسلوب الزخرفة بالتذهيب أو المينا اختلف من عصر إلى آخر وشاع في القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي استخدام الموضوعات الآدمية والحيوانية والزخارف النباتية والكتابية في زخرفة المشكاوات التي صنعت للأيوبيين والمماليك انظر :

ديماند : الفنون الإسلامية ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٤) التمويه Enamelling (موه القدر تمويها أكثر ماءها وموه الشيء أي طلاه بماء الذهب والفضة وقد اشتهرت فارس والعراق بفن التمويه خلال القرنين (٦٠٧ هـ - ١٢٠ هـ ، ١٣ م) إلا أنه ما لبث أن انتقل إلى كل من مصر والشام على يد الصناع الذين هاجروا بعد الغزو المغولي انظر :

عاصم محمد رزق : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٥٨

الإسلامي وللفنان المسلم في العصر المملوكي ميزة خاصة مستقلة كما أنها تشير في نفس الوقت إلى وعي الفنان الذي أخرج لنا منها أشكالاً مثالية ذات زخارف غاية في الإبداع^(١).

ولقد دلت الدراسات الأثرية على أنه يوجد أنواع مختلفة من أشكال هذه المشكاوات فمنها ما هو على شكل مزهرية لها ثلاثة أجزاء عبارة عن الرقبة المخروطة المتسعة من أعلى وتضيق عند التحامها بالبدن ثم بدن يظهر بعده أشكال كأن يكون بيضاويا أو كرويا أو منتفخا ويرتكز البدن على قاعدة على شكل مخروط مقلوب (شكل رقم ٤٨، ٤٩) ومن أمثله مشكاة من الزجاج المذهب محفوظة بمتحف الفن الإسلامي ببرلين مؤرخة بأوائل القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي (لوحة رقم ١٢٠) وتنسب إلى مصر وهي تتشابه مع الكثير من المشكاوات المملوكية وتحمل العديد من العناصر الزخرفية الكتابية المعروفة وهي النص القرآني (الله نور السموات والأرض) وتظهر المينا الزرقاء واضحة في أرضية المشكاة التي يعلوها العناصر الكتابية وذلك على بدن المشكاة في حين ظهرت الحروف بالمينا الزرقاء على رقبتها وتحمل هذه المشكاة اسم الناصر محمد^(٢) وهناك واحدة أخرى محفوظة بمتحف دمشق من الزجاج المذهب (لوحة رقم ١٢١) ومصنوعة في سوريا خلال القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي^(٣) وتحمل زخارف كتابية ونباتية وتتشابه تماما من حيث الشكل العالم مع المشكاة السابقة.

وهناك بعض المشكاوات تكون القاعدة بها عبارة عن جزء دائري قليل الارتفاع ويتمثل هذا الشكل في مشكاة باسم السلطان بيبرس وتنسب إلى سوريا خلال أوائل القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي^(٤) (لوحة رقم ١٢٢).

وعادة ما يكون للمشكاة ثلاثة أو ستة مقابض ملتصقة بالبدن وتعلق فيها سلاسل من المعدن تتجمع هذه السلاسل أعلى المشكاة داخل كرة بيضاوية من الخشب أو الخزف وتستخدم

(١) Gamal Mehrez : Islamic art in Egypt (969 – 1517) Cairo Samirmis hotel, an exhibition from 4 – 30 April 1969, p., 20

(٢) Markus Hattstein and Peter Delius : Islam, art and architecture, p., 199

(٣) سمير الصايغ : الفن الإسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية ، الطبعة الأولى دار المعرفة ، بيروت ١٩٨٨ م ، ص ٢٥٥

(٤) David Talbot Rice : Islamic art, pl., 134, p., 134

هذه الكرة كمركز للثقل الذي يحفظ توازن المشكاة^(١) ومن أروع أمثلة ذلك النوع مشكاة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٩١) (لوحة رقم ١٢٣) وهي تحمل اسم السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون وتبدو الكرة الزجاجية التي تتعلق بها السلاسل التي تحمل المشكاة .

ونظرا لأهمية هذه النوعية من التحف فقد أنتجت بكثرة خلال العصر المملوكي حيث ذكرت بعض المراجع أنه وصلنا نحو تسع عشرة مشكاة باسم السلطان حسن وحده^(٢) بعضها محفوظة بمتحف الفن الإسلامي وعليها اسم السلطان الملك الناصر حسن وقد أخذ بعضها من مدرسته وتزين تلك المشكاوات الزخارف التقليدية المعروفة في الأسلوب المملوكي وأحيانا يسود سطحها أشكالا من التعبيرات المزهرة التي لا تترك فراغا دون تغطيته .

ولعل أروع أمثلة تلك المشكاوات التي تنسب إلى السلطان حسن واحده بنفس المتحف محفوظة في قاعة أطلق عليها قاعة الروائع نظرا لروعة ما تحتفظ به هذه القاعة وتحمل (رقم ٢٨٨) (لوحة رقم ١٢٤) ويبدو من شكلها أنها بالفعل صنعت بدقة متناهية ومزخرفة بعناصر كتابية من آية النور كما أن زخارفها النباتية بسيطة وتنم عن إبداع فني راقى^(٣) . ولأن هذه المشكاوات عثر عليها في أماكن دينية فإن زخارفها اقتصرت على الزخارف النباتية بالإضافة إلى الزخارف الكتابية التي انقسمت إلى نوعين منها كتابات دينية وتتمثل في آيات قرآنية من سورة النور أما الكتابات التاريخية فهي تلقي الضوء على العصر الذي صنعت فيه من الناحية الاجتماعية أو السياسية كأن يذكر اسم من صنعت له هذه المشكاة سلطانا أو أميرا كما وضع على هذه المشكاوات شارات الوظائف المملوكية مثل رنك الكأس الذي وجد على مشكاة الأمير شيخو المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٣٢٨) (لوحة رقم ١٢٥) ورنك النسر الذي وجد على مشكاة باسم الأمير سيف الدين طقزتمر وتنسب إلى سوريا سنة ١٣٤٠م (لوحة رقم ١٢٦)^(٤) .

(١) حسنى نوبصر : الآثار الإسلامية ، الطبعة الثانية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠٤ ، ص ٣٧٨

(٢) حسن الباشا : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، ص ٤٢٣

(٣) لمزيد من التفاصيل عن غالبية المشكاوات المملوكية التي تنسب إلى السلطان حسن بمتحف الفن الإسلامي . انظر :

Gaston wiet : Lampes et Bouteilles en verre Emaille (catalogue general du muse Arabe du Caire), le Caire 1929.

Jonolhan Bloom and Sheila Blair : Islamic arts, first published, London 1997, pl., 149, p., 219

(٤)

وقد اختلف علماء الآثار والفنون الإسلامية في تحديد الإقليم التي صنعت بها هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت في سوريا بينما يقول آخرون أنها صنعت في الديار المصرية لأن زخارفها تشبه زخارف المساجد التي كانت تعلق بها لأن سوريا كانت في عصر صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية المماليك وكان في استطاعتهم تدعيم هذه الصناعة في مصر توفيراً للنفقات واتقاءً لخطر الكسر الذي تتعرض له مثل هذه التحف^(١).

وقد أمدتنا صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي بأشكال متنوعة من المشكاوات وظهر من خلالها أن هذه التحف كانت توضع بالفعل في الأماكن الدينية وأشهرها المساجد فجميع أشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات كانت معلقة داخل بائة في إحدى الإيوانات كما يبدو من خلال إحدى صور مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب (لوحة رقم ٣٩) حيث رسم الفنان فيها بائة ثلاثية تتدلى من باطن كل عقد منها مشكاه أكبرها حجماً الوسطى لكن التكوين العام لكل مشكاه لا يختلف عن الأخرى فهي عبارة عن بدن منفوخ كروي الشكل وله رقبة مخروطية متسعة من أعلى وتضيق عند التصاقها بالبدن كما أن القاعدة على شكل مخروط مقلوب وتشتمل كل مشكاه على عدة مقابض لكل مقبض سلسلة تتجمع معا في حلقة معدنية وتتفرع إلى سلسلة واحدة معلقة بباطن العقد.

وفي صورة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان اثنين من المشكاوات تتدلى من باطن العقد الأيمن والأخرى من باطن العقد الأيسر بينما تتدلى من باطن العقد الأوسط ثريا ذات ثلاثة خانات وتشابه أشكال المشكاوات في هذه الصورة مع مثيلاتها في الصورة السابقة وتؤكد تصاوير هذا المخطوط الذي ينسب إلى العصر الأيوبي المؤرخ بسنة ٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م أن صناعة المشكاوات الزجاجية قد ظهرت قبل العصر المملوكي صاحب الشهرة الواسعة في إنتاج

(١) زكي محمد حسن : مقال في كتاب تراث الإسلام " لجنة الجامعيين لنشر العلم " الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٦ م ، ص ٥٧-٥٨.

هذه النوعية من التحف حيث أكدت معظم المراجع على أن جميع المشكاوات التي وصلت إلينا ترجع إلى عصر المماليك فهل يعني تأكيدهم هذا أن صناعة هذه المشكاوات كانت وليدة العصر المملوكي؟ وبطبيعة الحال لا يمكن القول أن نسبة جميع المشكاوات التي وصلت إلينا إلى العصر المملوكي يعني ذلك حيث أكدت صور المشكاوات في تصاوير المخطوطات وخاصة ذلك المخطوط المنسوب إلى العصر الأيوبي أن مثل هذه الصناعة عرفت قبل العصر المملوكي بل يمكن القول خلال العصر الفاطمي أيضا حيث ظهر رسم مشكاة على واجهة جامع الأقمر بالقاهرة (٥١٩هـ - ١١٢٥م) كما يوجد محراب من القاشاني ذي البريق المعدني في مشهد الإمام علي بالنجف يحتوي على رسم مشكاة يرجع إلى حوالي القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي ومن هنا يمكن الإشارة إلى أن مثل هذه الصناعة عرفت منذ زمن بعيد لكن لم تصل إلينا مشكاوات من العصر الفاطمي أو الأيوبي مؤرخة بتواريخ قاطعة أو تحمل السمات الفنية لهذه الفترات التاريخية نظرا لأن هذه المشكاوات كانت تصنع من الزجاج والمعروف أن مادة الزجاج قابلة للكسر ومن السهل تلفها عند نقلها من مكان إلى آخر بل إنها دائما ما تحمل بداخلها سراجا مشتعلا يستخدم في الإضاءة هذا السراج يساعد ارتفاع درجة حرارة المشكاة فيؤثر ذلك على الزجاج فيكون كسرها أمرا واردا لا يقبل الشك ومن هنا لا يمكن أن ننفي معرفة العصور المبكرة بمثل هذه الصناعة معتمدين في ذلك على عدم وصول تحف من هذا النوع تنسب إلى هذه الفترات الزمنية لكن هذا لا يمنع من القول بأن العصر المملوكي يعد صاحب الشهرة الفنية والصناعية لهذه النوعية من التحف نظرا لكثرتها .

ولا شك أن هذه الكثرة انعكست بدورها على صور المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر ومنها تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٦) حيث رسم الفنان بائكة ثلاثية تتدلى من باطن العقد الأوسط والأيسر منها اثنين من المشكاوات اختلفت في حجمها إلا أن الشكل العام لا يختلف كثيرا وتتشابه تماما مع مثيلاتها التي وصلت إلينا من خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي من حيث البدن والرقبة والقاعدة بالإضافة إلى المقابض والسلاسل التي تحمل المشكاة كما

يمكن ملاحظة أن المصور قام هنا بزخرفة المشكاوات في الجزء الأوسط منها بشريط مستقيم يحتوي بداخله على عناصر نباتية ، بسيطة وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل نفس موضوع التصوير السابقة (لوحة رقم ٢٨) رسم الفنان إحدى المشكاوات التي تتدلى من باطن العقد الأيمن بلون أبيض ، وهناك صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتي تمثل مشهد في مسجد (لوحة رقم ٣١) ونرى فيها ثلاثة مشكاوات تتدلى من بواطن العقود الثلاثة وقد زخرفت بمخطوط عرضية إلا أن الواضح هو تشابه جميعها مع ما سبق من مشكاوات كما أنها تتطابق مع أشكال المشكاوات التي تنسب إلى العصر المملوكي .

وهناك صورة أخرى من مخطوط كشف الأسرار المحفوظة بالمكتبة السلیمانیة باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي أطلق عليها علماء الفنون صورة مصنع المر (لوحة رقم ٢٤) وفيها رسم الفنان بائكة ثلاثية تتدلى من باطن العقد الأيمن والأيسر منها مشكاة ذات لون برتقالي تحملها سلسلة ومعلق بها سلاسل تتصل بمقابض المشكاة ويلاحظ زخرفتها بمخطوط عرضية .

وتجدر الإشارة إلى أنه ظهر من خلال تحف الزجاج المطلي بالمينا في نهاية القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي بما في ذلك المشكاوات التي تحمل اسم السلطان برقوق الاتجاه نحو السرعة في الإنتاج وضعف في الموضوعات الزخرفية والطلاء المستخدم ، إلا أن صناعة التحف المطلية بالمينا وإن كانت قد بقيت في القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي فإن القطع المؤرخة التي يضمها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تظهر مقدار التدهور الذي أصاب هذا الفن في ذلك القرن ، وكما سبق القول فإن كثرة صناعة المشكاوات في العصر المملوكي انعكست بدورها على رسوم المشكاوات في صور المخطوطات فرسمت بدقة وبنائية فائقة والعكس حيث نجد أن حالة التدهور هذه والتي انتابت هذه الصناعة ربما انعكست أيضا على رسوم المشكاوات في صور المخطوطات فرسمت بغير عناية خلال المخطوطات التي تنسب إلى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي وظهر ذلك في بعض صور المخطوطات ومنها صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل أبا زيد يبدو

كمتسول معدوم في أحد المساجد (لوحة رقم ٩٦) فرسمت المشكاوات في هذه التصويرة وكأنها معلقة في الهواء وليس لها سلاسل أو مقابض كما أن رسمها ليس بالدقة التي شهدناها في تصاوير المخطوطات السابقة التي تنسب إلى العصر المملوكي وظهر عليها إهمال الفنان لهذه النوعية التي طالما أبدع في صناعتها كما أبدع أيضا في رسومها خلال صور المخطوطات .

ويبقى أن نذكر هنا أن وظيفة المشكاة تبدو للناظر أنها اقتصرت على الإضاءة فحسب لكن الواقع يؤكد أن الفنان المسلم قد استخدم أيضا المشكاة كنوع من أنواع الزينة أي أنه كان يصنعها لكي توضع في مكان ما من أجل أن تضيف له نوعا من الجمال ربما يكون هذا بناء على رغبة العملاء أو هواة اقتناء مثل هذه التحف وهم من الطبقة الأرستقراطية التي كانت تهوى اقتناء العديد من التحف المختلفة من أجل الاستمتاع بها بصرف النظر عن الوظيفة التي يمكن أن تؤديها والدليل على ذلك أنه وصلنا بعض المشكاوات المصنوعة من مواد أخرى غير الزجاج منها واحدة مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٥١٢٣) (لوحة رقم ١٢٧) وعليها كتابات نسخية وكوفية من آية الكرسي وتؤرخ بالقرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي وهناك أمثلة أخرى كثيرة^(١) صنعت من المعدن وليس المعدن فحسب بل هناك بعض المشكاوات التي صنعت من الخزف وعلى سبيل المثال هناك واحدة وجدت في قبة الصخرة بالقدس الشريف وتحمل تاريخ ١٥٤٩م ويحتمل أنها صنعت في دمشق^(٢) ولا شك في أنها تنسب إلى أحد سلاطين بني عثمان في أوائل القرن العاشر الهجري . السادس عشر الميلادي وفي الفترة التي لازمت سقوط الدولة المملوكية مما يؤكد أن مثل هذه المشكاوات الخزفية عرفت خلال العصر المملوكي أيضا ولعل ما يؤكد أن مثل هذه المشكاوات سواء المصنوعة من المعدن أو الخزف كانت تستخدم للزينة والاستمتاع لأن استخدامها في الإضاءة لا يصلح بأي حال من الأحوال فالمعروف أن المعدن أو الخزف من المواد الغير نافذة للضوء وبالتالي فإن وضع السراج أو القنديل داخلها لن يفي بغرض الإضاءة وهي الوظيفة الرئيسية التي من أجلها صنعت مثل هذه المشكاوات .

(١) Geroge T. Scanlon : Islamic art in Cairo from the 7th to the 18th centuries (cations by Yasmeen Siddiqui) first published in Egypt in 1999 by the American university in Cairo, p., 158

David Talbot Rice : Islamic art, fig., 147, p., 147.

بعض رسوم الأواني الزجاجية الأخرى

ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بعض أشكال الأواني الزجاجية الأخرى لعل أبرزها الدوارق الزجاجية التي ظهرت رسومها بأشكال متنوعة ففي صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو تحت رقم (١٢٥.٠) التي تمثل طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله (لوحة رقم ٤٧) رسم الفنان في الجزء الأيمن العلوي من الصورة صينية تحمل كوبين ودورق والدورق هنا عبارة عن بدن كروي الشكل له قاعدة منخفضة والرقبة طويلة بعض الشيء تنتهي بفوهة دائرية ويلاحظ أن الفنان نجح في التعبير عن مادة صناعة هذا الدورق فقام بتلوين البدن بلون مغاير للون الرقبة وكأنه يعني بذلك أن مادة الزجاج مادة شفافة تظهر ما بداخل الدورق من سائل أو شراب وبالفعل فالناظر إلى الصورة يتأكد بما لا يدع مجالاً للشك أن هذا الدورق رسمه الفنان وهو يقصد أن يوضح أنه مصنوع من الزجاج لأن مادة الزجاج تتميز بالشفافية عن بقية المواد الأخرى وكذلك فعل الفنان بالنسبة للأكواب الأخرى وسبق الحديث عن هذه النقطة^(١) ، وفي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف. ٩٠) والتي تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) رسم الفنان أعلى رسوم الأشخاص الجالسين صينية تحمل فوقها كوبين ودورق ويختلف شكل الدورق هنا عن شكله في الصورة السابقة فالبدن كروي الشكل والرقبة قصيرة يتوسطها جزء كروي أيضا وتنتهي بشكل مخروطي أشبه بالمثلث المقلوب .

وفي صورة أخرى بنفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد يتحدث إلى ثلاثة أشخاص (لوحة رقم ١١٠) رسم الفنان في الجزء الأيمن العلوي صينية تحمل فوقها كوبين ودورق يختلف في شكله عما سبق ذكره من أشكال الدوارق فهو عبارة عن بدن مثلث الشكل والرقبة قصيرة يتوسطها جزء كروي ينتهي بشكل مخروطي عبارة عن مثلث مقلوب وإن كان الجزء العلوي من هذا الدورق يتشابه مع شكل الدورق في الصورة السابقة .

ويمكن ملاحظة أن رسوم الدوارق في صور المخطوطات ارتبطت ارتباطاً وثيقاً برسوم الأكواب حيث يبدو أن طبيعة رسم هذه التحفة في صور المخطوطات يكاد يكون متطابقاً

(١) أنظر صفحات ١٢٠، ١٢١ من هذا البحث .

في كافة الصور حيث رسم الفنان صينية تحمل فوقها دورق في وسطها وبجانبه كوبين وهناك مثلاً رائعاً للدوارق الزجاجية المموه بالمينا وذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا وتمثل اثنين في حوار حيث تظهر صينية أعلى التصوير وبها دورق وعلى جانبه كأسان (لوحة رقم ١٠٦) والفنان بهذا الرسم يوضح أن هذه المجموعة من الأواني تمثل مجموعة الشراب فالدورق يحمل الشراب المراد والأكواب تستخدم في الشراب ومع ذلك فوجود مثل هذه الأواني المرسومة معاً في صور المخطوطات يعني أن كل الصور التي وجدت بها تمثل مجالس الشراب إلا قليل ولكن ربما يوحي الفنان بأن المجالس مهما كانت طبيعتها تحتاج إلى مثل هذه الأواني وأنها بالفعل تمثل أواني ضرورية في كافة المنشآت وخاصة المدنية منها .

وبالإضافة إلى مثل هذه الأواني الزجاجية فقد ظهرت أيضاً أواني أخرى ربما يكون أهمها أطباق الفاكهة (شكل رقم ٥٠ ، ٥١) التي وجدت في بعض تصاوير المخطوطات بعضها ينسب إلى العصر الأيوبي ومنها صورة من مخطوط كيلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه كبير الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) وفيها رسم الفنان بجانب الملك طبق مملوء بالفاكهة يتكون من بدن دائري قليل العمق محمول على قاعدة مخروطية الشكل يفصل بينها وبين البدن جزء كروي صغير ويلاحظ أن الطبق من الأنواع البسيطة عكس أشكال الأطباق التي رسمت بدقة أكثر خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ ، ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل شخصين يتبادلان أطراف الحديث في إحدى مجالس الشراب (لوحة رقم ٩٢) وفيها رسم الفنان طبق من الفاكهة أعلى التصوير وكأنه معلق في الهواء بين جزئي الستارة كما أن شكل الطبق هنا أكثر دقة عما سبق فهو عبارة عن بدن يبدو أنه دائري الشكل وينتهي بقاعدة بصلية الشكل تشبه تماماً قاعدة الإبريق المرسوم بين الشخصين وبالإضافة إلى ذلك هناك صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السلিমانيّة باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي تمثل صورة البومة (لوحة رقم ١٢٨) وفيها رسم الفنان أحد أطباق الفاكهة دائري الشكل ومضلع وذات قاعدة قمعية الشكل ومملوءة بالفاكهة ويعد أحد نماذج أطباق الفاكهة الزجاجية التي تميز بها العصر المملوكي وعلى وجه الخصوص أواخر القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي .

الفصل الثالث

رسوم التحف الخشبية

التحف الخشبية

تعد صناعة الأخشاب من الصناعات التي ازدهرت في مصر منذ أقدم العصور وتشهد على ذلك التحف الخشبية الرائعة التي عثر عليها في مقابر المصريين القدماء والتي تحتفظ بها العديد من المتاحف المصرية والعالمية ، وكان للأقباط شهرتهم أيضاً في صناعة الأخشاب وأخرجوا لنا بعض التحف الخشبية المختلفة وبالمتحف القبطي مجموعة من هذه التحف تحمل في زخارفها العديد من الموضوعات المسيحية التي انتشرت على مواد أخرى كثيرة كالمنسوجات والأحجار ، إلا أنها تعد قليلة إذا ما قورنت بالمواد الأخرى حيث أن الأقباط لم يستخدموا الأخشاب في تنفيذ زخارفهم وطرازهم بالقدر الذي استخدموا فيه المنسوجات والأحجار ، واستمر ازدهار هذه الصناعة خلال العصور الإسلامية ولعل أول هذه العصور أنتاجاً للتحف الخشبية هو العصر الأموي حيث وصل إلينا بعض التحف الخشبية التي كانت بلا شك تحتفظ في صناعتها وزخرفتها بالأساليب الصناعية والزخرفية التي كانت معروفة في مصر قبل الإسلام لاسيما التأثيرات البيزنطية والساسانية والتي ظهرت أيضاً في الفن القبطي^(١) حيث كان العرب الفاتحين لا تقاليد فنية عندهم ولم يكن منهم الفنانين الذين ينافسون الصناع الوطنيين أو يقضون عليهم فقد كانوا من الحكمة والكياسة بحيث قبلوا على استخدامهم غير عابئين ببقائهم على الدين المسيحي أو اعتناقهم الإسلام^(٢) واستمرت صناعة الأخشاب في مصر خلال العصر العباسي واستطاع الفنان في تلك الفترة أن يبتكر أساليب جديدة في الحفر على الأخشاب ويعد ظهور طراز سامرا أبرز الأمثلة على ذلك^(٣) وفي العصر الفاطمي استمر الصناع في إنتاج العديد من التحف الخشبية وأن كان الفنان الفاطمي قد عالج الموضوعات السابقة بدقة أكثر .

وفي العصر الأيوبي ازدهرت الصناعات الخشبية وتنوعت كثيراً ما بين التوابيت الخشبية والمنابر والمحاريب والأسقف وكافة قطع الأثاث من مقاعد ومناضد ، وقد ظهرت براعة الفنان في تلك الفترة في عملية الحفر الرائعة لعناصره الزخرفية بدقة متناهية ومن أبرز

(١) Dimand, M.S: Ahmed book of Mohammedn decorative art, p., 86

(٢) زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر منذ الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ ، ص ٩٣

(٣) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلسفته ، مدارسه ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٢٧٦

التحف الخشبية التى تدل على ذلك أبواب ضريح الإمام الشافعى وكذلك التابوت الخاص به .

واستمر الفنان المسلم فى إنتاج التحف الخشبية خلال العصر المملوكى الذى أغفل فيه الفنان وبشكل شبه نهائى استخدام الوحدات والعناصر الحية التى اشتهر بها العصر الفاطمى وأقبل على الأشكال النجمية والتى برع فى تكوين عناصر زخرفية رائعة منها وقد ظهر واضحاً فى التحف الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات أن الكثير منها قد زخرف بعناصر نجمية .

وبالرغم من هذا الازدهار فى صناعة التحف الخشبية خلال كافة العصور الإسلامية إلا أن ما وصلنا منها يعد قليلاً إذا ما قورن بما وصل إلينا من تحف تطبيقية من المواد الأخرى ولعل هناك عوامل كثيرة أدت إلى ذلك منها عامل الفقر فى الأخشاب وخاصة الجودة منها فى معظم البلاد الإسلامية وكذلك عامل الجو حيث أن معظم البلاد الإسلامية يميل جوها إلى الحرارة مما يتسبب فى تشوه الخشب بالتمدد أو التقوس بسبب اختلاف فصول السنة ، يضاف إلى ذلك طبيعة مادة الخشب التى تختلف عن طبيعة الكثير من المواد الأخرى حيث أن الأخشاب لا تصمد للعوامل الجوية فهى مادة قابلة للتلف وخاصة ما يتعرض منها للحرائق أو تمتد إليها النيران بسبب من الأسباب فتقضى عليها فى لمح البصر ، كل هذه العوامل ساعدت فى قلة ما وصل إلينا من قطع خشبية وقد انعكس ذلك أيضاً على التحف الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبرى والمملوكى فهى تعد قليلة أيضاً إذا ما قورنت ببعض التحف الأخرى ، لكن هذا لا يمنع من أن الفنان المسلم قد رسم العديد منها بأشكال متنوعة توضح أهمية مثل هذه التحف وأنها بالفعل من القطع الضرورية فى كافة المنشآت سواء المدنية منها أو الدينية كما سنرى فى الأمثلة التى وصلت إلينا والتى كان من أبرزها المنابر الخشبية والتى قام الفنان برسمها بكثرة فى صور المخطوطات سواء فى العصر الأيوبرى أو المملوكى ، وقد سبق تناول هذا العنصر الهام عند الحديث عن العناصر المعمارية نظراً لأنه إذا كان بالفعل يعد إحدى التحف التطبيقية الهامة فإنه فى نفس الوقت يمثل عنصراً معمارياً لا تكتمل منظومة المنشأة المعمارية الدينية إلا بوجوده ولذلك فقد يرى الباحث أن إدراجه ضمن فصول العناصر المعمارية التى

ظهرت فى صور المخطوطات يعد أفضل من حيث سياق الموضوع^(١) كما يمكن القول أن الأبواب الخشبية التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى تعد قليلة وقد سبقت الإشارة إلى الأبواب الخارجية للمنشآت المعمارية أثناء الحديث عن كتلة المدخل التى دائماً ما يتوسطها باب خشبى عادة ما يكون مصفح بطبقة من المعدن .

لكن هناك بعض صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى اشتملت على بعض أشكال الأبواب الخشبية وخاصة الداخلية منها وهى التى تغلق على غرف المبنى الداخلية ومنها على سبيل المثال تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩٠) والتى تمثل شخص يجلس على مقعد وقد تطايرت بعض الأوراق من يده (لوحة رقم ١٢٩) وتذكر بعض المراجع أن هذا الشخص يمثل " محتال فى قلته "^(٢) وفيها رسم الفنان إحدى الأبواب الخشبية فى مواجهة الشخص الجالس بالتصويره وهو عبارة عن باب مستطيل الشكل مكون من درفتين ينتهى بشكل زخرفى نباتى ليعطى للباب شكلاً مدبباً ويلاحظ وجود أربعة من العوارض الخشبية كما يلاحظ وجود مقبضين على شكل دائرى مقبض بكل درفة وقد رسم الفنان هذا الباب غفلاً من الزخرفة ما عدا الجزء العلوى منه على عكس جميع الأبواب الخشبية التى وصلت إلينا من خلال العصر المملوكى والتى قام الفنان بزخرفتها بزخارف هندسية عبارة عن حشوات مجمعة متداخلة أو أشكال نجمية متنوعة ظهرت بوضوح أيضاً فى زخرفة المنابر الخشبية فى صور المخطوطات أيضاً وعلى وجه الخصوص فإن هذا الباب يشبه كثيراً باب المنبر الموجود فى صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٢٨) حيث يظهر التشابه الواضح بين مثل هذه الأبواب وبين أبواب المنابر ، إلا أن أكثر التحف الخشبية ظهور فى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكى كانت قطع الأثاث التى سوف تتناولها الدراسة بشئ من التفصيل .

(١) أنظر صفحات ٨٢-٧٩ من هذا البحث .

(٢)

قطع الأثاث

اشتملت صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي على نماذج عديدة من أشكال الأثاث كجزء من الصورة وكمظهر من مظاهر الواقعية وقد تنوعت أشكال هذه القطع ما بين داخل المنازل وخارجها وداخل القصور وخارجها وفي المدارس والمساجد، وبطبيعة الحال فقد كانت تلك الأماكن مجهزة بالأثاث وانعكس ذلك على صور المخطوطات التي تدور موضوعاتها داخل هذه الأماكن بما تحتويه من مختلف أنواع الأثاث ولذلك فقد كانت صور المخطوطات ميداناً ضخماً لدراسة الأثاث وذلك لأن ما وصلنا من قطع أثاث من العصور الإسلامية كان قليلاً جداً بالقياس بالتحف الإسلامية الأخرى ولذلك فقد كان ما تركه المصور المسلم من رسوم لقطع أثاث مختلفة وسيلة لتعويض هذا النقص وفي نفس الوقت مكنت الكثير من الباحثين من دراسة كثيراً من قطع الأثاث خلال العصور الإسلامية .

ومن أبرز قطع الأثاث التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي

المقاعد

تنوعت أشكال المقاعد التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وكانت تتميز بأنها منخفضة قريبة من الأرض بشكل ملحوظ ثم ظهرت أيضاً مقاعد مرتفعة نسبياً ربما يجلس عليها كبار الموظفين في الدولة مثل الولاة والقضاة ففي تصويره من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل^(١) المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسه) والتي تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه (لوحة رقم ١٣٠) وفيها رسم الفنان مجلس علم داخل إحدى قاعات منزل تبدو عليه علامات الفخامة ويظهر بولس الرسول في دور المعلم وهو يجلس متربعاً فوق مقعد مستطيل الشكل مصنوع من الخشب وله أربعة أرجل طويلة ترتفع عن الأرض ويلاحظ الدقة في صناعة هذا المقعد الذي يقترب في شكله من شكل المنضدة كما يلاحظ أن أرجل المقعد الأربعة رسمت بشكل دقيق وترتكز على قواعد مخروطية الشكل (شكل رقم ٥٢) ربما تكون قد نفذت بطريقة الخرط كما زخرفت جوانب المقعد بزخارف نباتية كما يلاحظ أن الفنان وضع وسادة فوق المقعد يجلس عليها بولس الذي رسمه الفنان بحجم أكبر لكي يلفت إليه الأنظار بوصفه الشخصية الرئيسية في الصورة وذلك باهتمامه بملابسه وجلسته واختلاف وضعه عن بقية شخصيات الصورة.

وفي تصويره أخرى من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السلیمانية باستانبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) والتي تمثل (مصنع المر) (لوحة رقم ٢٤) رسم الفنان

(١) يشتمل هذا المخطوط على زخارف وصور مسيحية ذات صلة وثيقة من حيث الأسلوب الفني بالتصوير الإسلامي فهو يحتوي على ثلاث صفحات مزوقة بالصور الفخمة الغنية بألوانها المتعددة الزاهية والتي يكثر فيها استخدام اللون الذهبي، وعلى الرغم من أن صور هذا المخطوط والتي تم إنجازها في مصر في العصر الأيوبي ذات موضوعات دينية مسيحية وتشتمل على بعض الملامح البيزنطية فإن الطابع العام لها فضلاً عن زخارفها العربية الصرفة يمثل أسلوب مدرسة التصوير الإسلامية السائدة في مصر خلال العصر الأيوبي.

والمتن كتبه الناسخ بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية والآخر إلى اليسار باللغة القبطية ويحتوي هذا المخطوط على حوالي (٢٢٣) ورقة سطورها تتراوح بين (٣٢) سطراً وبين (٣٣) سطراً ومقاساتها حوالي (٢٤ سم × ١٧,٥ سم).

أما عن متن هذا المخطوط فقد كتبه عربية وقبطية الناسخ غبريال الراهب في مصر بخط نسخ متقن، حروفه دقيقة بممداد أسود وأما العناوين فاستخدم في كتابتها الحبر الأحمر واللون الذهبي وفي الورقة الأخيرة من المخطوط (ورقة ٢١٨ وجه) نص كتابي يعد بمثابة خاتمة المخطوط كتب بالخط النسخ المذهب تاريخ المخطوط "الثامن عشر من ذو القعدة سنة سبع وأربعون وستمائة للهجرة "أى ما يوافق (١٢٤٩ م) أواخر عصر الدولة الأيوبية. أنظر:

أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ص ١١٧. ١١٨.

أحد الأشخاص يجلس أسفل عقد بأكفه ثلاثية على مقعد خشبي صغير ليس له أرجل بل يبدو من شكله أنه ذات حوامل ترتفع عن الأرض بشكل قليل وتسير هذه الحوامل مع جوانبه الأربعة كما يلاحظ أن سطح المقعد يبدو مقوساً لأعلى ليعطى نوعاً من الراحة لمن يجلس فوقه وقد زخرف المقعد بشكل عقد صغير مدبب الشكل .

وقد رسمت المقاعد خلال العصر المملوكي بشكل أكثر تطوراً وذلك من خلال بعض صور المخطوطات ومنها تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩٠) والتي تمثل شخص داخل غرفة (لوحة رقم ١٢٩) وفيها رسم الفنان شخص يجلس على مقعد مربع الشكل له أربعة أرجل نفذت بطريقة الخرط (شكل رقم ٥٣) وقد زخرف المقعد والأرجل بزخارف نباتية عبارة عن فروع وأوراق متداخلة ، ويعتبر هذا الشكل أكثر تطوراً من أشكال المقاعد التي كانت تنفذ دون مراعاة لمعالمها وتكوينها الرئيسي .

كراسى العرش

تعد العروش من قطع الأثاث التى وجدت فى صور المخطوطات وبأشكال شديدة الفخامة وقد تنوعت أشكالها أكثر من قطع الأثاث الأخرى .

وترسم كراسى العرش بأنواع مختلفة فبعضها مغطى بقماش مزخرف فى حين أن البعض الآخر له ظهر خشبى مزخرف وهناك بعض كراسى العرش رسمت وكأنها تعلو قاعدة من طوب مما يوحي بأنها من النوع الثابت .

وقد ظهرت أشكال العروش فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي ومنها تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٣ قبضى) والتى تمثل جموع اليهود يطالبون بيلاطس حاكم اليهود بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) حيث نجد أنها تحتوى على كرسى يجلس عليه بيلاطس وهو عبارة عن حشوة ضخمة تركز على أرجل بكعوب رمانية الشكل وزين الفنان هذه الحشوة بزخارف نباتية دقيقة محورة عن الطبيعة وتعلو قاعدة الكرسى وسادة إسطوانية الشكل مزركشة بزخارف أيضاً .

وفى تصويره أخرى من مخطوط كليله ودمنه المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربى) والتى تمثل الملك كسرى أنوشيروان يتحدث إلى برزويه كبير الأطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) رسم الفنان الملك كسرى يجلس على كرسى العرش بمسندة الخلفى المستطيل الشكل ويلاحظ أن الكرسى منخفض بعض الشيء على عكس رسوم كراسى العرش التى ظهرت فى صور المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل الطبيب المزيف وأبنة الملك (لوحة رقم ١١١) نجد الفنان استطاع أن يعبر وبشكل رائع عن جوسق العرش الذى يغطيه عقد مسطح زينه الفنان بزخارف نباتية دقيقة قوامها فروع نباتية تخرج منها فى كل انثنائه أنصاف مراوح نحيلية واضحة التفاصيل ، ويعلو هذا العقد المسطح تنويج مدبب مخروطى الشكل ربما قصد الفنان التعبير عن قبة صغيرة^(١) إلا أن الأمر بالنسبة لهذا العقد المدبب يختلف عن ذلك القصد حيث يمكن القول أن الفنان رسم هذا الشكل المدبب المخروطى وهو يعلم تماماً أنه يختلف عن شكل القبة وربما يكون قصده من ذلك إظهار

(١) أبو الحمد محمود فرغلى : المرجع نفسه ، ص ١٣٢

التنوع فى رسوم تلك الأشكال التى تتوج العروش حيث نجده قد رسم القبة بشكل واضح فى الكثير من الصور وهنا يتوج العرش شكل مخروطى وبذلك يكون الفنان قد نجح فى إظهار البراعة فى رسوم كراسى العرش وخاصة ذلك الكرسي الذى يجلس عليه الملك (شكل رقم ٥٤) وأنها تختلف من مكان لآخر ومن سلطان إلى آخر ، ويتقدم هذا الجوسق قاعة العرش يتوجها عقد مقوس زينه الفنان بزخرفة هندسية متقنة الخطوط قوامها عنصر الجديله المضفرة ويرتكز كل من الجوسق وقاعة العرش على أعمدة بسيطة خالية من الدقة ربما يكون لطبيعة المادة التى صنعت منها تلك الأعمدة وهى الخشب فالعمود ليس له معالم واضحة كالقاعدة أو البدن أو التاج واكتفى الفنان برسمه بشكل بسيط وخالى من أى زخرفة .

وهناك تصويره أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربى) والتى تمثل أبا زيد السروجى وزوجه أمام قاضى تبريز (لوحة رقم ١٣١) حيث يظهر فيها القاضى جالساً فوق كرسي منخفض يعلوه جوسق ذات إزار مستطيل الشكل زخرف بعناصر نباتية دقيقة من فروع وأوراق نباتية وأسفل هذا الإزار عقد نصف دائرى إلا أن باطن العقد رسمه الفنان مسطح بسبب رسم الإزار العلوى ويرتكز العقد على عمودين قام الفنان برسمهما بشكل بسيط ، ويمكن القول أن رسم هذا الجوسق يختلف بعض الشئ عن رسوم العروش فى الصور السابقة نظراً لاختلاف الشخصية التى تجلس أسفل هذا الجوسق ما بين ملكاً أو قاضياً أو أميراً كما يظهر فى تصويره أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد بين يدي حاكم مرو (لوحة رقم ١٣٢) والتى رسم فيها الفنان حاكم مرو وهو يجلس متربعاً على كرسي العرش وهو من النوع المنخفض وله مسند خلفى كسى بالقماش المزخرف بزخارف نباتية ويعلو الكرسي جوسق العرش وهو عبارة عن عقد نصف دائرى محمول على عمودين صغيرين وقد زخرفت كوشتى العقد بزخارف نباتية .

ويمكن القول هنا أن كراسى العرش التى ظهرت فى صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي كانت متشابهة فى كثيراً من معالمها وتمثل النوع المنخفض ذات المسند الخلفى ويعلوه جوسق العرش .

إلا أن ما ظهر من كراسى العرش خلال العصر المملوكى يعد أكثر تطوراً وينم عن الدقة والفخامة أكثر من ذى قبل ويعكس بما لا يدع مجالاً للشك مدى الرفاهية وحياة الترف والبذخ التى عاشها ملوك وسلاطين دولة المماليك .

ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف ٩٠) والتى تمثل غره المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) وفيها رسم الفنان أميراً فى مجلس طرب يجلس على كرسى يبدو أنه مصنوع من الخشب وهو عبارة عن جلسة مربعة الشكل ترتكز على أربعة أرجل من خشب الخرط (شكل رقم ٥٥) وتبدو عليها الدقة فى الصناعة وللكرسى جانبين من الخشب أيضاً يرتكز عليهما الأمير بيديه ومسند مرتفع يبدو ظاهراً خلف الأمير ومن خلال هذه التصويرة يمكن القول أن الفنان نجح فى إظهار مدى التطور الذى وصل إليه مثل هذه النوعية من التحف كما أن موضوع التصويرة نفسه جعل الفنان يهتم بإظهار علامات الثراء على كافة أجزاء التصويرة بما فى ذلك من ملابس وزخرفة وليس كرسى الملك فحسب .

وفى تصويره أخرى من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسراى باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتى تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) رسم الفنان كرسى العرش بشكل أكثر تطوراً وأكثر دقة من ذى قبل حيث يبدو فى التصويرة جشميد جالساً متربعاً على كرسى مربع الشكل تغطيه وسادة مزخرفة بزخارف نباتية وللكرسى أربعة أرجل ضخمة وله مسند مرتفع عبارة عن عقد ثلاثى الفصوص يتوجه من أعلى قمة عبارة عن شكل قبة صغيرة مسلوقة تشبه كثيراً الجزء العلوى لنهايات المآذن المملوكية (شكل رقم ٥٦) كما نجح الفنان فى إضفاء الفخامة والأبهة على رسم هذا الكرسى حتى يتناسب مع الشخصية التى تجلس عليه .

وفى تصويره أخرى من نفس المخطوط والتى تمثل تنصيب كيقباد على عرشه (لوحة رقم ٧٠) استطاع الفنان أيضاً أن يوضح مدى التطور الذى وصلت إليه أشكال العروش فى صور المخطوطات مما يدل أيضاً على أنها بالفعل قد وصلت إلى مرحلة متطورة فى نهاية العصر المملوكى وأن ظهورها فى صور المخطوطات بهذا الشكل ما هو إلا انعكاس لأشكالها الواقعية فرسم فى هذه التصويرة إحدى أشكال العروش بشكل دقيق حيث نراه

برسم كيقباد جالساً على عرش بشكل أبو الهول تحت مظلة مقببة تعلو عن الأرض مسافة
ثلاثة درجات (شكل رقم ٥٧) .

وكراسي العرش أو أشكال العروش بشكل عام تمثل مراحل التطور التي ظهرت على كافة
التحف التطبيقية في صور المخطوطات من خلال ما ظهر منها في العصر الأيوبي واستمر
ظهوره في العصر المملوكي كما يمكن ملاحظة أن الصور التي ظهرت بها هذه النوعية من
التحف كانت موضوعاتها تمثل إما إحدى الملوك جالساً على عرشه أو تنصيب ملك من
الملوك على العرش مما يوحي بأنها كانت مخصصة لطبقة الملوك والولاطين .

المناضد

وإلى جانب رسوم المقاعد وكراسى العرش أمدتنا صور المخطوطات خلال العصر المملوكى على وجه الخصوص ببعض أشكال المناضد والتي ارتبطت بالمقاعد والعروش ونعنى بالمنضدة المائدة المخصصة للطعام .

ففى تصويره من مخطوط مقامات الحريرى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد مريض وملازم الفراش (لوحة رقم ١٣٥) رسم الفنان أبا زيد مستلقى على ظهره وسط زائريه ويبدو على وجهه آثار المرض وقد غطى بغطاء ذات زخارف نباتية وتذكر بعض المؤلفات أن أبا زيد قد نام على سرير وليس منضده^(١) والواقع أن موضوع التصوير لا يدع مجالاً للشك فى أن أبا زيد ينام بالفعل على سرير لكن الشكل العام لهذه التحفة يجعلنا نؤكد أنها منضدة وليست سرير حتى لو أن الفنان بالفعل يقصد برسمها أنها سرير فإنه بذلك لم يكن واقعياً وأن شكلها عبارة عن منضدة تركز على أربعة أرجل مستقيمة الشكل بكل رجل دخله فى وسطها تكون مع الدخلة المقابلة بالرجل الأخرى شكلاً زخرفياً هندسياً (شكل رقم ٥٨) كما يلاحظ أن المنضدة ليس لها جوانب مرتفعة سواء خلف رأس أبا زيد أو حتى وراء قدميه وبالتالي فإن تكوينها بهذا الشكل لا يمكن أن تكون سريراً بل منضدة وخاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أشكال الأسرة والتي سوف يأتى الحديث عنها كما أن هناك دليلاً آخر حيث أن المنضدة تتشابه فى شكلها وحجمها مع منضدة أخرى ظهرت فى تصويره من مخطوط الفروسية المحفوظ فى مجموعة كير بلندن والتي تمثل إحدى التدريبات على استخدام السيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها رسم الفنان منضدة مستطيلة الشكل لها أربعة أرجل مرتفعة عن الأرض ولها جوانب أربعة تسير مع اتجاه المنضدة فى الجوانب الأربعة لتربط بين سطح المنضدة وبين الأرجل الأربعة (شكل رقم ٥٩) وهى من النوع البسيط الخالى من الزخرفة كما يبدو عليها أن الفنان أهمل فى رسمها وكأنه لا يلقى بالاً إليها بقدر اهتمامه بوصف موضوع التصوير وهو التدريب



على استخدام السيف وله الحق في ذلك فالمنضدة هنا إحدى الوسائل المستخدم في
التدريب أما السيوف وطرق استخدامها فقد بدت واضحة في شكلها وأحجامها .

الأسرّة

وهي إحدى قطع الأثاث التي ظهرت في صور المخطوطات سواء في العصر الأيوبي أو المملوكي ومنها تصويره من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١٣ قبضي) والتي تمثل سالوم يتسلم رأس يوحنا المعمدان (لوحة رقم ٧٣) وفيها نجد أن الفنان استطاع أن يعطي لنا نموذجاً لأشكال الأسرّة التي كانت مستخدمة خلال العصر الأيوبي فرسم سرير الملك عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل ترتفع عن سطح الأرض بأرجل ترتكز على كعوب رمانية الشكل تتعامد عليها كتلتان متوازيتان من الخشب تحصران بينهما مساحة مستطيلة مليئة ببرامق خشبية من خشب الخرط (شكل رقم ٦٠) وهي إحدى الطرق الزخرفية التي استخدمت في زخرفة الأخشاب منذ العصر الطولوني وانتشرت أيضاً خلال العصر الأيوبي ويبدو من خلال التصوير أن الفنان نجح في رسم السرير بشكل يوحى بدقة صناعته نظراً لأهمية الشخصية التي يجلس عليه.

وفي العصر المملوكي اتسمت رسوم الأسرّة بأنها أصبحت أكثر تطوراً ليس من حيث الشكل فحسب ولكن من حيث الواقعية في رسم مكوناتها حتى ظهرت بالشكل المعتاد وذلك في تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ. ف. ٩٠) والتي تمثل أصدقاء أبا زيد يعودونه أثناء مرضه (لوحة رقم ١٣٤) وبالرغم من أن موضوع التصوير هنا يتشابه مع موضوع تصويره المقامات السابقة المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٣٣) إلا أن الفنان نجح هنا في رسم السرير بشكله الطبيعي فهو مستطيل الشكل له جانب مرتفع عن سطح السرير خلف رأس أبا زيد حيث يرتفع بجزء مستقيم الشكل يكون هذا الضلع مع الجانب المرتفع بشكل مثلث قائم الزاوية وللسرير أربعة أرجل تتشابه مع الأرجل المصنوعة من خشب الخرط وقد زخرف السرير والأرجل بزخارف مورقة عبارة عن فروع وأوراق نباتية رسمت بشكل حركي وفي انحناء جميل.

وفي تصويره أخرى من مخطوط الشاهنامة المحفوظ بمتحف طوبقا بسراي باستانبول تحت رقم (هـ ١٥١٩) والتي تمثل رستم يقتل الفيل (لوحة رقم ٦٣) استطاع الفنان أن يصل برسوم الأسرّة إلى أكثر مراحل تطورها في صور المخطوطات خلال نهاية العصر المملوكي وظهرت رسوم الأسرّة بتكويناتها بشكل متكامل فالسرير هنا مستطيل الشكل

وأكبر حجماً من أشكاله فى الصور السابقة وله إطار يسير باتجاه جوانبه الأربعة من برامق خشبية من خشب الخرط وللسرير أرجل أربعة مرتفعة عن الأرض وينتهى بكعوب مخروطية الشكل ، كما يشتمل السرير على جانب مرتفع يشغله أشكال برامق من خشب الخرط وينتهى أطراف هذا الجانب بجزء مرتفع على شكل القله التى كانت تنتهى بها المآذن المملوكية (شكل رقم ٦١) ، ويحمل السرير فوقه وسادة وغطاء وهو يمثل الشكل الواقعى للأسره بكامل أجزائها بل معبراً فى نفس الوقت عن الوظيفة التى كانت تؤديها مثل هذه النوعية من التحف .

ويمكن القول هنا أن الأسره والمناضد تتشابه فى أن كلاهما يستخدم للنوم وأن كان السرير أكبر حجماً بالإضافة إلى كونه لا يستعمل سوى للنوم أما المنضدة فربما كانت تستخدم للنوم أثناء الليل وللجلوس أثناء النهار كما أنها كانت أحياناً تستخدم كمخزن لأشياء يحتاجها أهل المنزل للمعيشة أو ما يخشى عليه أصحاب المنزل من الضياع أو التلف .

كرسى المصحف

يعد كرسى المصحف من قطع الأثاث التى ظهرت فى صور المخطوطات ولكن بشكل قليل كما أنه من أهم القطع التى كانت تستعمل فى المساجد بعد المنابر وكانت كراسى المصحف تصنع فى كثيراً من الأحيان بأوامر من الخلفاء والسلاطين والأمراء تقرباً إلى الله ، ولذا شاع استخدام كرسى المصحف فى مختلف العصور الإسلامية .

ولقد تنوعت أشكال كراسى المصحف بصفة عامة ولعل أبرز أشكالها يكون عبارة عن لوح مشقوق من الطرفين أطلق عليه اسم (الرحل) (شكل رقم ٦٢) بالإضافة إلى أن هناك أشكالاً أخرى منها شكل على هيئة هرم ناقص من أعلاه .

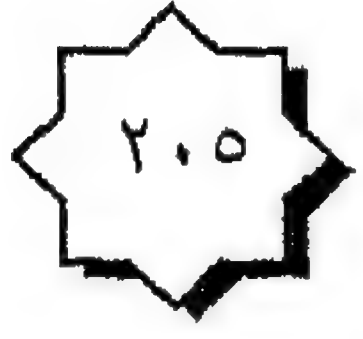
وقد استخدمت كراسى المصحف فى أكثر من مكان حيث استخدمت فى أغراض مدنية وخارج المساجد كقاعات العلم أو فى المنازل أو القصور الخاصة^(١) ولذلك كان اهتمام الحكام المسلمين بالمصحف الشريف قد نتج عنه اهتمامهم بهذه القطعة الخشبية حيث اهتم الحكام بالمصحف كونه كتاب الله الكريم واهتموا أيضاً بزخرفته^(٢) والعناية بكافة ما يختص به وانعكس ذلك على الكرسى الذى كان يحمله ولذلك سمي كرسى المصحف .

ومن خلال دراسة الآثار والفنون الإسلامية يمكن القول بأن هذه التحفة وأن كانت قد سميت بهذا الاسم إلا أن تكوينها العام يتيح استخدامها فى حمل أى كتاب يمكن قراءته والشئ الذى يمكن أن تستند إليه الدراسة أن كرسى المصحف هنا وجد فى بعض صور المخطوطات المسيحية ومنها تصويره من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطى بالقاهرة تحت رقم (١٤٦) ورقم (٩٤ مقدسه) والتى تمثل بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه (لوحة رقم ١٣٠) وفيها نشاهد أمام بولس كرسى بنفس التكوين والشكل المعتاد لكرسى المصحف إلا أننا لا يمكن أن نقول أن ما يحمله مصحف بل من المؤكد أنه يحمل إحدى الكتب المقدسة التى يطلق عليها (فنجلية) ، أى أن هذه التحفة لم يكن استخدامها قاصراً فقط على المصحف الشريف بقدر ما كانت تستخدم فى حمل العديد من الكتب المختلفة التى يحتاج الشخص لقراءتها وهو جالساً متربعاً فيوضع الكتاب على هذا الكرسى بنفس الطريقة التى يوضع بها المصحف على الكرسى إلا أنه شاع إطلاق اسم كرسى المصحف على هذه التحفة نظراً لأنها من أكثر الكتب ارتباطاً بهذه التحفة .

(١) محمود إبراهيم حسين : الإبحار فى العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٣٠-٣١

(٢) لمزيد من التفاصيل عن اهتمام الحكام المسلمين بزخرفة المصحف الشريف وخاصة حكام الدولة المملوكية . أنظر :

David James : Qur'ans of the Mamluk, first published in great Britain in 1988 by Alexandria press.



الفصل الرابع

رسوم النسيج والسجاد

أولاً : النسيج

تعتبر صناعة المنسوجات من أقدم الصناعات التي نشأت مع الإنسان وكانت وليدة حاجته إلى وقاية نفسه من العوامل الجوية وتدرج فيها في سلم التطور فاتخذ ملابسه من ورق الشجر ومن جلود الحيوان ثم ألهمته الطبيعة فنسجها من الحشائش ثم اهتدى إلى عمل الخيوط من الصوف ومن الكتان ومن الحرير ومن القطن ، ومن تلك الخيوط المختلفة نسج جميع ما احتاج إليه من منسوجات سواء لملابسه أو لخيامه .

ونتيجة لذلك كثرت مصانع النسيج على مر العصور واشتهر العديد من المدن بإنتاج وصناعة الملابس فقد ذكر الرحالة ناصر خسرو مدينتي تنيس ودمياط في رحلته إلى مصر بأنهما من أكثر بلدان مصر إنتاجاً للمنسوجات التي لا ينتج مثلها في مكان آخر من العالم وخاصة في إنتاج ملابس السلاطين^(١) .

ولقد كانت الملابس والأزياء من الوسائل الهامة في صور المخطوطات التي استطاع الفنان من خلالها أن يوضح ماهية الأشخاص المرسومة داخل الصورة بل استطاع أيضاً أن يوضح وظيفة هؤلاء الأشخاص عن طريق ملابسهم وأزيائهم فعلى سبيل المثال عندما نستعرض صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس والتي تمثل جموع اليهود يطالبون بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) نلاحظ أن الصورة اشتملت على مجموعة كبيرة من الأشخاص تختلف في وظيفتها وتعد من فئات متنوعة من الشعب إلا أن الفنان نجح في التعبير عن كل فئة عن طريق الملابس والأزياء التي ترتديها حيث رسم جموع اليهود بملابس طويلة فضفاضة تصل إلى الأرض في حين اختلفت أزياء الجنود وهي عبارة عن قميص قصير بأكمام طويلة وأسفل القميص سروال قصير أيضاً واختلفت ملابس بيلاطس حاكم اليهود عن هذا وذلك حيث يرتدي عباءة واسعة مفتوحة من الأمام ذات أكمام طويلة ونفس الشيء بالنسبة لثياب السيد المسيح حيث رسمه الفنان وهو يرتدي قميص طويل ينسدل حتى قدميه واهتم الفنان بعض الشيء بملابس السيد المسيح من حيث إظهار تفاصيلها نظراً لأهميته .

(١) ناصر خسرو : سفرنامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٩٢-٩١ .

ومن هنا يتضح أن ملابس الأشخاص كانت تختلف باختلاف فئات الأشخاص ووظائفهم ولذلك فسوف تستعرض الدراسة ملابس الفئات المختلفة من الشعب سواء طبقة الحكام والساطين أو الطبقة العسكرية أو طبقة القضاء أو عامة الشعب ورجال الدين والنساء وطبقة الموسيقيين بشيء من التفصيل .

ملابس السلاطين والحكام

لاشك أن ملابس وأزياء السلاطين والحكام كانت من أبرز ما صور لنا الفنان المسلم في كافة إنتاجه الفني وتعد صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي خير دليل على ذلك ولعل ذلك كان نتيجة اهتمام سلاطين الأيوبيين والمماليك بملابسهم وأزيائهم وخاصة في المناسبات العامة كحفلات تنصيب السلطان التي كان يرتدي فيها ملابس رجل دين أي ليس لها طابع عسكري وأيضا في الموكب السلطانية والتي كان يرتدي فيها زي أمير عظيم وغيرها من المناسبات الأخرى اختلف فيها زي السلطان من مناسبة لأخرى لكن التكوين العام لزي السلطان لم يكن يختلف كثيرا إلا في بعض التفاصيل الخاصة بالزي بوجه عام وبغطاء الرأس بوجه خاص .

فمن خلال بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي يمكن أن نصل إلى الشكل العام لزي الحكام المسلمين وغيرهم من الحكام والملوك الأجانب وخاصة بالنسبة لغطاء الرأس وعلى سبيل المثال ما وصلنا من صور مخطوطة كليلية ودمنة المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) ففي إحدى صورها والتي تمثل الطبيب المزيف وابنة الملك (لوحة رقم ١١١) وفيها نشاهد زي الملك الذي يجلس على كرسي العرش حيث نجد غطاء الرأس عبارة عن تاج ثلاثي الفصوص وقد زخرفت جوانبه بزخارف نباتية مورقة ويرتدي أيضا عباءة مفتوحة من الأمام وتحتها قميص يبدو أنه طويل ومزخرف أيضا بزخارف نباتية كما استخدم الفنان نفس الغطاء هذا بنفس تفاصيله في صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الملك بلاذ وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وإن اختلف باقي زي الملك حيث يرتدي هنا عباءة غير مفتوحة من الأمام وإن كان وضع الملك ووضع الأيدي يوحي بأنها ربما تكون مفتوحة وقد أمسكها بيده ولفها حول جسمه فلم يظهر الجزء الأوسط منها كما لم يظهر ما تحتها من ملابس ، لكن الشيء المهم هنا هو أن الفنان قد عبر بواقعية تامة عن ملابس الحكام غير المسلمين وخاصة فيما يخص غطاء الرأس وهو الجزء الذي يعد بكل تأكيد شعار الملك أو السلطة في كافة الفترات التاريخية وإن اختلف من مكان لآخر تبعا لتقاليد وعادات الشعوب وملوكها . ومع ذلك فقد شاهدنا غطاء الرأس يختلف عن شكل التاج بالرغم من أن الملك غير مسلم في بعض صور

المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر ومنها تصويره من نفس المخطوط السابق تمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه كبير أطباء الفرس (لوحة رقم ٦٩) حيث رسم الفنان الملك كسرى أنوشروان يرتدي عمامة ضخمة فوق رأسه وربما يكون الفنان هنا قد تأثر في ذلك بملابس الحكام المسلمين في ذلك الوقت والتي كان من أشهرها ارتداء العمامة كما سنرى فيما بعد ويرتدي أيضا الملك هنا ملابس تبدو عليها الفخامة من حيث إظهار طيات الثياب^(١) بشيء يوحي بأن الملابس فضفاضة وبأكمام واسعة .

وخلال هذا العصر أيضا أمدتنا صور المخطوطات بملابس الحكام العرب المسلمين أيضا ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد السروجي بين يدي حاكم مرو (لوحة رقم ١٣٢) وفيها رسم الفنان الحاكم وهو يجلس على مقعد أرضي وخلفه مسند ويرتدي الحاكم هنا الزي المعتاد وهو عبارة عن عمامة ضخمة تختلف بطبيعة الحال عن ملابس الحكام الأجانب التي شاهدناها في الصور السابقة ، وقد حلت العمامة هنا محل التاج حيث كانت التيجان يلبسها ملوك فارس أما الحكام المسلمين فقد كانت العمامة بالنسبة لهم تمثل شعار السلطة الرسمي وإن اختلفت أشكالها من صورة إلى أخرى في المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي لكنها تظل في النهاية السمة الرئيسية لملابس الحكام والسلاطين وأطلق عليها أسماء كثيرة فسميت العمامة المدورة وكانت إحدى الشعائر السلطانية وكانت تشكل في الحقيقة جزءا من ثوب التشريف الملكي (أي خلع الملك) وأطلق عليها في بعض الأحيان اسم التخفيف الكبيرة والتي كانت تسمى " الناعورة " كما ذكرها ابن إياس^(٢) وذكر أنها كانت تستخدم مقام التاج عند السلاطين المماليك وبالفعل فإن الناظر إلى هذه الصورة يستدل على كبر حجم العمامة أما باقي زي الحاكم فهو عبارة

(١) يعتبر هولتر أول من أشار إلى هذه النقطة إذ يطلق عليها طيات منشورية ويشير إلى أنها ظاهرة نشأت في الأصل لتمثل الطيات تمثيلا واقعا وبعد هذا الطابع المميز من الزخرفة البحتة أسلوبا مؤكدا من الأساليب التي تحدد هوية هذه الأعمال المملوكية ، انظر :

محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٧٤ .

(٢) ماير (ل . أ) : الملابس المملوكية ، ترجمة صالح الشيتي ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن فهمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ٣١ .

عن جلباب طويل يصل إلى أسفل الركبة وكانت تسمى " جبة " ويلاحظ أن أكمام الجلباب ضيقة عكس كثير من الملابس الفضفاضة التي شاهدناها في صور تنسب إلى العصر الأيوبي وما سوف تستعرضه الدراسة عند الحديث عن ملابس وحكام وسلاطين المماليك ، ويبدو في زي هذا الحاكم أنه يتمنطق بحزام أسود وكان الحزام أيضا يمثل جزءا هاما من ملابس الحاكم وذلك لأهميته واستخدامه في حمل السيف أو الخنجر أو ما شابه ذلك من أسلحة تتعلق بزي السلطان .

وفي العصر المملوكي وإن كانت الصور التي وصلت إلينا ليس بها صور لسلاطين المماليك فإن ما صورته لنا الفنان في هذا العصر لملوك ليسوا من المماليك إلا أن ملابسهم كانت تتطابق مع ملابس سلاطين المماليك لأن الفنان وإن كان موضوع الصورة يتعلق بملوك غير ملوك المماليك إلا أن التأثيرات المملوكية والطابع المملوكي العام قد صبغ هذه الصور بالصبغة والأسلوب المملوكي ليس في الملابس فقط بل في كافة تفاصيل الصورة فرسم الفنان ملابس الملوك تتشابه تماما مع ما وصلنا من أوصاف لهذه الملابس ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط الشاهنامة المحفوظة بمتحف طوبقا بسراى باستنبول تحت رقم (هـ . ١٥١٩) والتي تمثل تنصيب كيقباد على عرشه (لوحة رقم ٧٠) حيث رسم الفنان الملك كيقباد جالسا على عرشه ويرتدي الزى السلطاني في حفلات التنصيب وهي العمامة التي تمثل شعار السلطان وهي عمامة مدورة وليست بضخامة العمامة التي كان يرتديها الحكام في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي وأصغر أيضا من أغطية الرؤوس التي كان يرتديها عامة الشعب وأصحاب المناصب القيادية خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي كما سنرى فيما بعد .

ويرتدي أيضا الملك كيقباد عباءة مفتوحة ويظهر من تحتها جلباب ضيق إلى حد ما وتبدو عليه آثار الزخرفة والفخامة كما لا تبدو عليه آثار طيات الثياب المعتادة . وفي صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) وفيها رسم الفنان جشميد جالسا على عرشه يرتدي عمامة أشبه بالتاج وهي عمامة ذات فصوص ويمكن القول إن الفنان في هذه الصورة كان يقصد رسم التاج الفارسي المعروف بشكله المعتاد الذي ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي والتي سبقت الإشارة

إليها^(١) ولكنه بالفعل تأثر هنا كثيرا بالطابع المملوكي في كافة تفاصيل التصوير من حيث التفاصيل المعمارية والتحف التطبيقية وغيرها فرسم العمامة وكأنها خليطا بين رسم التاج الفارسي والعمامة المدورة المملوكية فخرج شكلها كما نراها في التصوير ، ويرتدي الملك أيضا عباءة مفتوحة من الأمام وذات زخارف في إطارها الخارجي وأسفلها يبدو أنه يلبس جلباب بنفس لون العباءة ويتضح هنا أن ملابس جشميد واسعة فضاضة أكثر من ملابس كيقباد في الصورة السابقة .

وهكذا يتضح لنا أن ملابس الحكام والسلاطين في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي انحصرت في أجزاء رئيسية تتمثل في العمامة وإن اختلف شكلها من سلطان لآخر ، والعباءة الخارجية وكانت في معظم الأحيان مفتوحة من الأمام ، والجلباب سواء كان من النوع الضيق أو الفضفاض كما يجب الإشارة إلى أن الفنان في رسمه لملوك فارس في مخطوطة الشاهنامه تأثر كثيرا بالطابع العام للعصر المملوكي في ملابس الملوك ، كما يجب الإشارة إلى نقطة هامة أيضا وهي خاصة بالناحية التقديرية لملابس السلاطين من الناحية الدينية وهل كانت ملابسهم تتفق مع أحكام الشريعة ومدى شرعية لبسها خاصة إذا كانت مصنوعة من خامات وأصناف قام الدين الإسلامي بتحريمها كالححرير والملابس المطرزة بالذهب ؟ ويمكن القول للإجابة على هذا السؤال أن غالبية ملابس سلاطين المماليك كانت تتسم بالفخامة حتى وإن كانت مصنوعة من خامات أجازتها أحكام الشريعة الإسلامية ولكنها ظلت تعتبر من أدوات الترف ، وعلى وجه العموم فإن أكثر سلاطين المماليك تقوى لم يكن يعير غير اهتمام ضئيل لأحكام الدين الداعية إلى التقشف والزهد وظلت ملابس سلاطين المماليك ماثار حديث أكثر المعاصرين لها من حيث الفخامة والترف وهي سمة تميز بها العصر المملوكي دون غيره وتشهد على ذلك منشآتهم المعمارية الدينية منها والمدنية والأدوات التي كانوا يستخدمونها والملابس التي كانوا يرتدونها والتي كانت أكثر وضوحا في صور المخطوطات التي تمثل مشاهد لعامة الشعب من الطبقة الأرستقراطية أو طبقة العلماء ورجال الدين والقضاة حيث ظهرت ملابس هذه الفئة من الشعب وهي ترتدي ملابس توحى بمدى الرفاهية التي كانت تعيشها هذه الطبقات كما سنرى فيما بعد .

(١) أنظر صفحة ١٤٤ من هذا البحث .

ملابس الطبقة العسكرية

كان من الطبيعي في كل فترة من فترات التاريخ الإسلامي أن تهتم الدولة بزي الطبقة العسكرية كنوع من التمييز بينها وبين المدنيين في أيام الحرب والسلام معا وتمدنا صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بأنواع الزي العسكري للفرسان والجنود .

ونبدأ هنا بدراسة غطاء الرأس للعسكريين وكان يتمثل في أغلب الأحيان في ارتداء الخوذة التي اختلفت في شكلها من عصر لآخر ومن جندي لآخر وقد سبقت الإشارة إلى هذا الجزء الهام من ملابس العسكريين عند التعرض لدراسة أنواع الأسلحة المختلفة التي ظهرت في صور المخطوطات^(١) لكن هذا لم يمنع المصور من تنوع غطاء الرأس بالنسبة للطبقة العسكرية تختلف عن شكل الخوذة تماما كما سنرى .

أما عن بقية الزي فقد اشتمل على نوعين من الملابس أو إذا صح التعبير على شكلين للزي :

الشكل الأول يتكون من عباءة طويلة تصل إلى أسفل الركبة بقليل مفتوحة من الأمام أطلق عليها اسم القباء وتحتها سروال يصل إلى القدمين وقد ظهر هذا الزي في صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية والمحفوظ بمكتبة " تشستريتي " في دبلن وتمثل فارسا في إحدى تدريبات السيف (لوحة رقم ٧٥) وفيها رسم الفنان الفارس وهو يرتدي عباءة مفتوحة من الأمام وربما يكون الفارس قد أغلقها بأزرار مخصصة لذلك حتى لا تعوقه أثناء التدريبات وهي تصل إلى أسفل الركبة وتحتها سروال يصل إلى القدمين ، ويتضح أن هذه العباءة ذات أكمام قصيرة حيث يظهر تحتها قميص ضيق يتضح ذلك من خلال أكمامه الضيقة كما ظهر هذا الشكل من زي الطبقة العسكرية في صورة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أربعة فرسان يمسكون بحراهم ويعدون بجيادهم حول بحيرة الميدان (لوحة رقم ٨١) وفيها نلاحظ أن الفرسان الأربعة يرتدون نفس الزي الذي يرتديه الفارس في الصورة السابقة مع اختلاف في زخرفة الزي وأيضا في غطاء الرأس فهو هنا عبارة عن عمامة خفيفة ذات شكل مضفر يتوسطها شكل كروي ويبدو أن هذه العمامة كانت لا تلف بالأيدي بل كانت تصنع على هذا الشكل وتوضع فوق الرأس وكأنها خوذة أو أشبه بخوذة مصنوعة وسوف نلاحظ الفارق بين هذه العمامة وبين بعض

(١) أنظر صفحات ١٤١-١٤٢ من هذا البحث .

العمامات التي كانت تلف حول خوذة فوق الرأس فصُنِعَ بهذا الشكل أكثر دقة ومتانة عند وضعها على الرأس كالخوذة من تلك العمامة التي تلف بالأيدي حتى لا تنفرط وتنحل فتعوق الفارس عن الأداء الجيد أو تتسبب في أي ضرر يصيبه ، وفي صورة من نفس المخطوط ولكنها في نسخة أخرى محفوظة بمكتبة طوبقا بسرأي باستنبول تحت رقم (أ . ٢٦٥١) والتي تمثل فارس على ظهر جواده (لوحة رقم ٧٦) وفيها يمكن ملاحظة تشابه زي الفارس بكافة أجزائه من حيث غطاء الرأس والعباءة والسروال مع زي الفرسان في الصورة السابقة .

وفي صورة من مخطوط الفروسية المحفوظ بمجموعة كير بلندن والتي تمثل إحدى تدريبات السيف (لوحة رقم ٧٩) وفيها أيضا يمكن ملاحظة زي الجنود مشابها مع زي الفرسان في الصورة السابقة لكن غطاء الرأس هنا يختلف عما سبق وهو أحد أشكال الخوذ التي استخدمت في عصر المماليك ، ونفس الأمر ينطبق على صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل فارسا على ظهر جواده وبجانبه فارسان آخران وبجوارهما رجلان يمسكان مجموعة من الحراب (لوحة رقم ٨٢) .

أما عن الشكل الثاني لزي الطبقة العسكرية فيشتمل على قميص قصير ضيق وبأكمام ضيقة ، هذا القميص يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل يصل إلى القدمين وقد ربط بينهما بحزام يسمى (منطقة) نظرا لأن الجندي كان يتمنطق به في وسطه لحمل السيف أو الخنجر أو ما شابه ذلك وكان هذا الحزام عادة يصنع من معدن ثمين وأفخمها ما كان يصنع من الفضة المطلية بالذهب وربما كان هذا يختص بالأمراء وصنعت أحيانا الأحزمة من الذهب الخالص وكان خاصا بزي السلاطين في أوقات معينة كمراسم التنصيب أو مواعيد الحج وكان السلطان هو صاحب الحق الوحيد في منح مثل هذه الأحزمة إلى الأمراء العظام كجزء من ثياب التشريف .

وتجدر الإشارة إلى أن الحزام هو القطعة الوحيدة من ملابس الرجال التي أبحاثها الشريعة الإسلامية بهذا الشكل وسمحت بصنعه من الذهب أو الفضة ومن ثم كان للحزام قيمة عظيمة الشأن وفي الأغلب كان الحزام يصنع من الجلد القوي وكان ذلك مخصصا لعامة

الجند حتى يتمكنوا من حمل أسلحتهم ، ولعل الحزام هو الجزء المشترك في زى الطبقة العسكرية بين الشكل الأول الذي أشرنا إليه وبين هذا الشكل .

وقد أمدتنا صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي بأثلة كثيرة لمثل هذا الشكل من الزى العسكري ومنها على سبيل المثال صورة من نفس المخطوط السابق والتي تمثل المبارزة بالترس (لوحة رقم ٨٧) وفيها رسم الفنان فارسين يتبارزان بالعصي وفي يد كل منهما ترس أما عن الزى العسكري فغطاء الرأس يمثل نوعا من الخوذ التي انتشرت خلال العصر المملوكي وباقي الزى عبارة عن قميص قصير يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل يصل إلى القدمين وقد ربط بينهما بحزام أوسط يشد منطقة أسفل الظهر ، ويلاحظ أن القميص مقفل وذات رقبة دائرية الشكل .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببغداد تحت رقم (٢٨٢٤ عربي) والتي تمثل كيفية اللعب بالدبوس (لوحة رقم ٨٦) رسم الفنان أربعة من الفرسان في مبارزة للعب بالدبوس وقد ارتدى كل واحد منهم الزى المعتاد وهو عبارة عن قميص يصل إلى أسفل البطن ثم سروال يصل إلى القدمين وبينهما حزام يتمنطق به الفارس ، ويلاحظ أن أغطية الرأس هنا عبارة عن عمامة ملفوفة على خوذة تبدو واضحة أسفل العمامة ، ويلاحظ أن القميص هنا يختلف في بعض تفاصيله عن القميص في الصورة السابقة فهو هنا أوسع بقليل كما أن رقبته ليست دائرية الشكل ولكن على هيئة مثلث مقلوب (رقم ٧) وقد ظهر نفس الشكل من الزى العسكري أيضا في صورة أخرى من نفس المخطوط ولكن نسخة أخرى^(١) تعود إلى فترة متأخرة وعلى الأرجح في أوائل العصر العثماني لكن يبدو رسمها متأثرا إلى حد كبير بملابس العسكريين التي كانت سائدة خلال العصر المملوكي ، فالصورة هنا تمثل رجلا على ظهر جواده وخلفه تابع (لوحة رقم ٨٨) ويلاحظ أن الزى يتشابه في شكله العام مع الصورة السابقة والتي تمثل الشكل الثاني من أشكال الزى العسكري لكن الرسم هنا وخاصة بالنسبة للأشخاص يختلف كثيرا عن رسم الأشخاص في الصورة السابقة من حيث الخطوط العامة وطريقة رسمهم بالإضافة إلى أوضاعهم وذلك نظرا للفترة الزمنية الكبيرة التي تفصل بينهما والتي تقترب من أكثر من

(١) هذه النسخة محفوظة بنفس المتحف ولكن تحت رقم (٢٨٢٦ عربي) .

قرن من الزمان فهذه النسخة مؤرخة بسنة ٩٨٦ هـ / ١٥٧٨ م في حين أن النسخة السابقة مؤرخة بسنة ٨٧٥ هـ / ١٤٧٠ م .

وأخيرا يجب الإشارة إلى لباس القدم الخاص بالطبقة العسكرية ، وكان غالبا يشتمل على حذاء برقبة طويلة أطلق عليه أحيانا اسم " الخف " ^(١) ويعتبر الحذاء بهذا الشكل جزءا هاما من زي الطبقة العسكرية وقد شاهدناه بهذا الشكل في كثير من الصور التي تظهر بها ملابس العسكريين .

(١) ماير : الملابس المملوكية ، ص ٦٣ .

ملابس عامة الشعب

ولما كانت بعض فئات الشعب تتميز بزيها الخاص كالقضاة والعلماء ورجال الدين والطبقة العسكرية لذلك فلا غرابة في أن يكون بقية طبقات الشعب تتميز أيضا بزيها المميز ومنها طبقة العامة " عامة الشعب " والأرجح وبناء على ما جاء في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن زي عامة الشعب كان يتكون غالبا من عمامة خفيفة فوق الرأس تعد صغيرة إذا ما قورنت بعمائم رجال الدين والقضاة وفي أحيان كثيرة كانت هذه العمامة ذات طرف أو طرفان تسترسل إلى الكتفين وفي أحيان أخرى نشاهد العمامة وقد برز من وسطها جزء مدبب يتجه إلى أعلى بانحناء بسيطة إلى الخلف أطلق عليها اسم (قرن) أما عن بقية الزي فيتمثل في عباءة طويلة أطلق عليها اسم (ملوطة) وهي غير مفتوحة من الأمام ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال ما وصلنا من صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد يخطب أمام جمع في نجران (لوحة رقم ٦٧) وفيها نشاهد مجموعة من الأشخاص وقد جلسوا أمام المعلم ويرتدي كل واحد منهم عمامة خفيفة على رأسه ولكل عمامة طرف يسترسل على الكتفين كما تبدو بقية الأزياء عبارة عن ثوب مغلق من الأمام بأكمام طويلة ، ويلاحظ أن إحدى العمامات التي يرتديها أحد الأشخاص يخرج منها جزء إلى أعلى بانحناء إلى الخلف .

ومن خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي ظهرت العمامة بشكل مختلف في جزء بسيط منه ويتمثل هذا الجزء في وجود ما يشبه طاقية في وسط العمامة ويظهر في أعلاها بلون مغاير عن لون العمامة وقد جاء ذلك بسبب أن هذه الطاقية تكون أسفل العمامة ثم يقوم الشخص بلف العمامة على هذه الطاقية فتغطيها تماما ولم يظهر من الطاقية السفلية سوى الجزء العلوي فقط وقد نجح الفنان في إحدى صور المخطوطات في أن يوضح كيفية لف العمامة أعلى الطاقية في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ في مكتبة الأمبروزيانا في ميلانو والتي تمثل طبيبا يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله (لوحة رقم ٤٧) حيث يشاهد في هذه الصورة الشخص الذي يرتدي الثوب الأحمر وقد ارتدى عمامة ملفوفة على طاقية حمراء وقد ظهر أعلى الطاقية بوضوح وبلون

يختلف عن لون العمامة نفسها ولعل ذلك يوضح كيفية وضع العمامة أعلى الطاقيّة ولكن في كثير من الصور التي سوف تستعرضها الدراسة سوف نجد أن العمامة ملفوفة بشكل أخفى تماما الطاقيّة السفلية ولم يظهر منها سوى أعلاها ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الراوي في نصيبين (لوحة رقم ١٨) نشاهد العمامة التي يرتديها الشخص الذي يمسك بالعصا وقد ارتدى عمامة ملفوفة على طاقيّة يظهر أعلاها بلون مغاير تماما للون العمامة وفي صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد في متجر محترف الحجامّة (لوحة رقم ١٧) وفيها يظهر محترف الحجامّة وهو يرتدي نفس الشكل من العمامات ونفس الأمر في صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أبا زيد مريضا في السرير (لوحة رقم ١٣٣) وفيها يرتدي أبو زيد عمامة تتشابه تماما في شكلها مع العمامات التي ظهرت في الصور السابقة .

ومن خلال هذه الصور يمكن القول بأن الفنان قام برسم الشخص ذي الأهمية الكبرى في الصورة وهو يرتدي العمامة بهذا الشكل ففي الصورة الأولى أشار الفنان إلى أبي زيد على أنه الشخص الرئيسي الأكثر أهمية من الراوي ، وفي الصورة الثانية أشار الفنان إلى الشخص الذي يقوم بعمل الحجامّة وكأنه الأهم وفي الثالثة الشخص المريض يعد هو الأهم في الصورة ويؤكد ذلك أن شكل العمامة في الصور الثلاثة لا يرتديها إلا شخص واحد بالرغم من تعدد الأشخاص في الصورة وبالرغم أيضا من أن الصورة تحتوي على أشخاص جميعهم يرتدون عمامات ولكن ذات شكل مختلف عن هذا الشكل فالشيء المؤكد هنا أن العامة بهذا الشكل توحى بأهمية من يلبسها على الأقل داخل الصورة نفسها ولعل بقية ملابس الأشخاص في الصور الثلاث لا يختلف عما سبق الإشارة إليه من حيث العبادة أو الملوطة التي ليست لها فتحات أمامية .

ولم ينس الفنان أن يعطي لنا إشارة بسيطة عن ملابس الطبقة الكادحة من الشعب بزي يختلف بعض الشيء عن ملابس العامة ففي صورة من مخطوط كليلّة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس تحت رقم (٣٤٦٧ عربي) والتي تمثل رجلين يحملان على ظهورهما أكياس من الذهب (لوحة رقم ٤٣) وفيها رسم الفنان رجلين وقد حمل كل

منهما كيسا على ظهره يبدو أنه ثقيل الوزن حيث يتضح ذلك من خلال انحناء الرجلين وقد ارتدى كل منهما ثيابا قصيرة تصل أعلى الركبة بقليل وبأكمام ضيقة وهي تختلف هنا عن العباءة المفتوحة وأيضا تختلف عن الملوطة التي كان يرتديها عامة الشعب وغطاء الرأس عبارة عن عمامة صغيرة ليس بها قرن وليس لها أطراف تترسل على الكتفين كالتي كان يرتديها عامة الشعب .

ولعل الفنان نجح إلى حد كبير في إظهار الفوارق بين طبقات الشعب المختلفة من خلال التعبير عن ملابسهم وأزيائهم بشيء يوحي بماهية هذه الأشخاص ووظائفهم وهناك أيضا صورة من نفس المخطوط تمثل ثلاثة رجال معلقون في مشنقة (لوحة رقم ١٣٥) وفيها شاهد ثلاثة رجال يرتدي كل واحد منهم قميص يصل إلى أسفل البطن وسروال طويل وبينهما حزام رفيع وربما يكون السروال والقميص متصلين ببعضهما وهو بذلك يشبه ملابس السجناء حيث يكون القميص والسروال قطعة واحدة وهو زى معروف حتى في وقتنا الحاضر ، وتؤكد هذه الصور نجاح الفنان في إظهار الفوارق بين طبقات الشعب المختلفة ومنها الطبقة الخارجة عن القانون التي تظهر في هذه الصورة فرسمها الفنان بزي مختلف عن بقية الطبقات الأخرى ، ويلاحظ أيضا أنه لا يوجد غطاء رأس لهؤلاء الأشخاص لإظهار مدى الدقة والواقعية في رسومه على عكس الشخص الواقف إلى يمين الصورة والذي يمثل الجلاد الذي ارتدى الملابس العادية الخاصة بعمامة الشعب كما يرتدي عمامة تشبه العمامات التي شاهدناها في صور المخطوطات التي تمثل ملابس وأزياء عامة الشعب .

ملابس النساء

تعد ملابس النساء من التحف التطبيقية الهامة وذلك نظرا لأنها قليلة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ، ولذلك فمن الصعوبة تحديد أوصاف ملابس النساء بالشكل الأمثل نظرا لهذه القلة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفنان عندما رسم النساء في صور المخطوطات كانت معظم الصور تمثل موضوعات تتم داخل المنازل أو القصور ، أي من الممكن أن نعتبر أن ملابس النساء التي رسمت في صور المخطوطات تعد هي الملابس التي كانت النساء ترتديها داخل منازلهن ، هذا من الناحية الشكلية ، لكن بدراسة بعض صور المخطوطات يمكن القول إنه إذا كان موضوع الصورة بالفعل يتم داخل المنازل إلا أن الفنان رسم النساء بملابس توشي بأنهما من الممكن أن تصلح للخروج فقد شاهدنا صوراً للنساء يرتدين أغطية رؤوس وأزياء كاملة ، فليس من المعقول أن هذه الملابس كانت تلبس بالداخل فقط إلا أن الواضح أن الفنان تأثر بالشرعية وأحكامها التي كانت تمنع السفور وتدعو إلى الحجاب فلم يظهر الفنان النساء بغير الأزياء المعروفة في ذلك الوقت حتى لو كان موضوع الصورة يتم في داخل المنازل . والسبيل على ذلك أن هناك أزياء لبعض السيدات داخل منازلهن تتطابق تماما مع ما جاء في أوصاف بعض المؤرخين لأزياء النساء الخارجية وسوف يتضح الأمر تماما باستعراض بعض الأمثلة ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٦٠٩٤ عربي) والتي تمثل أبا زيد وزوجه أمام قاضي تبريز (لوحة رقم ١٣١) وفيها نشاهد زوجة أبا زيد السروجي تجلس بجواره وترتدي ثوبا داخليا عبارة عن قميص يبدو أنه طويل يصل إلى القدمين وفوقه عباءة مفتوحة من الأمام أطلق عليها اسم (ملاعة) وهي متسعة فضفاضة وكانت تسمى أيضا الإزار وتغطي ملابسها من الداخل كلية ويلاحظ أن هذا الإزار كان في بعض الأحيان شفاف ليظهر الثوب الذي تحته والذي كان يتميز بالفخامة وثرأء الزخرفة كما سنرى في الأزياء التي ليس فوقها مثل هذه الملاعة ، أما عن غطاء الرأس فهو عبارة عن شيء طويل على هيئة القدح أو الكأس الكبير ملفوفا بقماش ثمين فخم وأحيانا يكون مزين بزخارف كما يبدو من خلال هذه الصورة ويتضح أيضا أن هناك طرحة فوق غطاء الرأس تسترسل على جسم السيدة .

وفي صورة من مخطوط قليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (٣٤٦٥ عربي) والتي تمثل الملك بلاذ وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وفيها نشاهد زى السيدة إيراخت وهي تقف أمام زوجها الملك وترتدي عباءة طويلة تغطي جميع جسمها حتى قدميها ومزينة بزخارف نباتية من زخرفة التوريق العربية ، ويلاحظ هنا أن هذه السيدة لا ترتدي الملاعة المعتادة ربما لأنها داخل منزلها في حين أن غطاء الرأس أشبه بغطاء الرأس في الصورة السابقة ويبدو طرف الغطاء يسترسل على الكتف ، وفي العصر المملوكي كانت ملابس النساء إلى حد كبير ضيقة وقد رسمت جميع النساء في الداخل وربما يكون هذا هو السبب في ظهور الملابس بهذا الشكل الضيق ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ . ٢٢٠ إضافة) والتي تمثل أبا زيد وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء (لوحة رقم ١٠٢) وفيها تبدو إحدى النساء تحمل صينية على يسار الصورة من أعلى وهي ترتدي قميص ضيق بأكمام ضيقة وسروال طويل ويبدو أن هذه السيدة من الخدم حيث يبدو ذلك من ملابسها البسيطة كما أنها تحمل الطعام لتقديمه إلى الضيوف بالإضافة إلى أنها لا ترتدي غطاء على رأسها ولعل ذلك أمرا لم نشاهده بالنسبة للنساء المسلمات وخاصة أصحاب المكانة الرفيعة في المجتمع ويتضح ذلك من خلال الصورة نفسها وفيها أيضا سيدة تجلس على يسار الناظر إلى الصورة وتضع يدها أعلى ركبته وهي ترتدي ملابس ضيقة بأكمام ضيقة أيضا عبارة عن قميص وسروال حيث تبدو أرجلها وكأنها ترتدي سروالا ضيق ويغطي رأسها غطاء يشبه أغطية الرأس التي شاهدناها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ، وفي صورة أخرى من نفس المخطوط والتي تمثل أبا زيد مريضا في السرير (لوحة رقم ١٣٣) وفيها نشاهد مجموعة من الأشخاص يعودون أبا زيد وفي وسطهم تظهر سيدة لا تظهر ملابسها بشكل واضح ولكن غطاء الرأس هنا أيضا عبارة عن شكل القدح أو الكأس الكبير وتظهر ضفائر الشعر أسفل هذا الغطاء ويلاحظ بالفعل الفارق الكبير بين أغطية الرؤوس الخاصة بالسيدات وبين نظيرتها الخاصة بالرجال .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (تحت رقم 67 S.P) والتي تمثل أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك

(لوحة رقم ١٣٦) وتعد هذه الصورة على جانب كبير من الأهمية نظرا لأنها أظهرت الفارق بين ملابس النساء ذوات الطبقات المختلفة حيث نشاهد الفنان قد رسم أم جعفر جالسة أمام بركة السمك وأمامها أيضا طبق من الفاكهة وترتدي ثياب تبدو عليها الفخامة عبارة عن عباءة طويلة تغطي كل جسمها حتى قدميها ويتضح فيها طيات الثياب وقد زخرفت بزخارف نباتية وترتدي غطاء رأس أشبه بأغطية الرؤوس المشار إليها سابقا بينما رسم الفنان السيدتين الأخرتين وهما يرتديان ثيابا ضيقة مزخرفة بعناصر نباتية وذات أكمام ضيقة أيضا وغطاء الرأس يشبه غطاء الرأس الخاص بأم جعفر إلا أنه يبدو أقل فخامة وثراء منه .

ويتضح من خلال مجموعة الصور التي تم استعراضها أن النساء كانت لا ترتدي الحجاب وذلك نظرا لأن الصور كما سبق الإشارة إليها كانت تمثل موضوعات تتم داخل المنازل أو القصور في حين أن ملابس النساء الخارجية كانت تتميز بارتداء شكل من أشكال الحجب وهي إما القناع أو النقاب وغالبا كما ذكرها (ماير) تتمثل في الأنماط التالية :

- أ . قناع شبكي أسود يغطي الوجه كله .
 - ب . قناع مثل القناع الأول ولكن به فتحتان للعينين .
 - ج . قناع للوجه أبيض أو أسود يطلق عليه اسم (برقع) يغطي الوجه إلى ما تحت العينين .
- كما يضيف بأن ظهور المرأة بدون قناع بين الجمهور دليل على فقرها الشديد^(١) .

(١) ماير : الملابس المملوكية ، ص ١٣٠ .

ملابس الموسيقين

كانت طبقة الموسيقين من الطبقات التي تميزت بملابسها الخاصة في كافة العصور التاريخية المتعاقبة ، وقد استطاع الفنان أن يظهر ذلك في صور المخطوطات ، وإن كانت أشكال ورسوم طبقة الموسيقين في صور المخطوطات قليلة إلى حد كبير ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩٠) وهي غرة المخطوط وتمثل أمير في مجلس طرب وشراب (لوحة رقم ١٠٤) وفيها نشاهد مجموعة من الموسيقين أسفل الصورة اثنين إلى اليمين وقد أمسك أحدهما بآلة موسيقية تشبه الجيتار ويرتدي كل منهما غطاء رأس أشبه بالخوذة الصغيرة التي يرتديها العسكريين إلا أنها هنا عبارة عن طاقية دائرية الشكل ويلتف حول دائر الطاقية إطار من القماش بلون مغاير للون الطاقية ويسير من وسطها في جزءها العلوي وباقي الزى عبارة عن ثوب طويل يصل إلى القدمين بأكمام طويلة وضيقة ومزينة بزخارف نباتية ، والشيء الملاحظ هنا أن ملابس الموسيقين في هذه الصورة تختلف تماما عن بقية ملابس الأشخاص الأخرى الموجودة بالصورة من حيث غطاء الرأس وبقية الزى وفي ذلك إظهار أو تمييز لملابس هذه الطبقة كما اختلفت أيضا ملابس النساء من الطبقة الموسيقية عن ملابس النساء العادية ويتضح ذلك في صورة من نفس المخطوط تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) وفيها تظهر مغنية وقد أمسكت بيدها آلة موسيقية (عود) وترتدي غطاء رأس أشبه بشكل التاج حيث إن الجزء الأمامي منه مرتفع قليلا ويبدو عليه الفخامة والثراء إلا أن الملاحظ أن هذا المخطوط تميزت جميع تصاويره بالثراء في الألوان والملابس وغيرها من محتويات الصورة وترتدي المغنية هنا ثوب تحتاني غير مفتوح من الأمام وفوقه ملاءة مفتوحة وفضفاضة وبأكمام طويلة واسعة ويلاحظ أن أكمام ثوب هذه المغنية تختلف تماما عن أكمام ملابس النساء التي ظهرت في صور المخطوطات السابقة حيث تميزت جميعها بأنها أكمام ضيقة .

لكن هناك صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية باكسفورد بانجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨) والتي تمثل أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب (لوحة رقم ١٣٧) وفيها نشاهد أحد الأشخاص على يسار الصورة يمسك بيده آلة موسيقية

(عود) وتتشابه ملبسه بما فيها غطاء الرأس مع بقية ملابس الأشخاص الأخرى في الصورة ويمكن اعتبار أن هذا الشخص الذي يمسك بالآلة الموسيقية ليس من طبقة الموسيقيين ولكنه شخص عادي ربما يجيد فن العزف على آلة العود وطلب منه أصدقاؤه أن يعزف لهم بعض القطع الموسيقية في مجلس الطرب هذا ، وإذا صح ذلك فقد نجح الفنان في التعبير عن موضوع الصورة أصدق ما يكون حيث لا تختلف ملامح الشخص العازف وملبسه عن بقية أشخاص الصورة وربما . وهذا الأرجح . أن متن المخطوط لا يوضح أن هذا الجمع فيه عازفين أو مطربين وأن هذا المجلس هو مجلس شراب فقط والمعروف أن مجلس الشراب يرتبط ارتباط وثيق بالطرب فرسم الفنان هذا الشخص وهو يمسك بيده آلة العود للإشارة بأن هذا المجلس يمثل أيضا مجلس طرب مع الوضع في الاعتبار عدم وجود عازفين أصليين فرسم الفنان الشخص العازف بملابس تشبه ملابس بقية الأشخاص ليوضح أن هذا الشخص ليس من طبقة الموسيقيين التي تميزت بملابسها الخاصة .

ثانياً : السجاد

يعتبر فن صناعة السجاد أصعب الفنون الإسلامية، لذلك فلا غرابة في قلة ما وصلنا من سجاجيد إسلامية في كافة العصور باستثناء الفترة التي ازدهرت فيها صناعة السجاد خلال القرن التاسع الهجري / الخامس عشر الميلادي ، إلا أن الاحتمال الأكبر يؤكد أن نشأة صناعة السجاد ربما يكون منذ أقدم العصور وخاصة عند القبائل الرحل التي تعيش على رعي الأغنام والإبل والماعز ومن ثم تتوفر المادة الخام من الصوف اللازمة لهذه الصناعة خصوصاً وأن هذه القبائل في أمس الحاجة إلى هذا الأثاث الذي يسهل حمله وتكثرت فائدته ، ولا تزال صناعة السجاد من أهم الحرف عند قبائل الرعاة حتى اليوم .

وقد انتشرت صناعة السجاد بصفة خاصة في إيران والأناضول وما حولها مثل وسط آسيا والقوقاز ، كما عرفت أيضاً في كافة أنحاء العالم الإسلامي مثل مصر وسوريا وشمال إفريقيا والأندلس والهند وغيرها .

ولم يصلنا سجاجيد خلال العصر الأيوبي . وعلى وجه الخصوص في مصر ولعل ذلك ما يفسر ندرة وجود مثل هذه التحف في صور المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر .

أما في العصر المملوكي فإن العلماء والباحثين ينسبون صناعة أكثر السجاجيد المعقودة ذات الزخارف الهندسية الموجودة في المتاحف الأوروبية إلى مصر وذلك لتشابه زخارف هذه المجموعة التي تتكون من مناطق هندسية متراصة مزينة بتفريعات زخارف نباتية تتشابه مع الزخارف الهندسية المملوكية التي ظهرت على العديد من التحف التطبيقية التي صنعت من مواد مختلفة ولعل أجمل أمثلة السجاد التي ينسب إلى مصر في أوائل القرن العاشر الهجري . السادس عشر الميلادي أي إلى نهاية العصر المملوكي واحدة محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك والتي تتميز بأن أرضيتها مقسمة إلى مناطق هندسية تنتشر على جميع أرضية السجاد وأبرزها ذلك الشكل النجمي الذي يتوسط الأرضية وهي نفس العناصر الزخرفية النجمية التي انتشرت خلال العصر المملوكي وخاصة على التحف الخشبية^(١) .

(١) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، لوحة ٢٤١ ، ص ٢٩٦ .

ويتبادر إلى الذهن سؤال له أهميته وهو: هل كانت الزخارف الهندسية هي العنصر الأساسي والوحيد فقط الذي تميزت به السجاجيد المملوكية؟ ولعل الكثير من الباحثين وعلماء الآثار قد أشاروا إلى هذا المعنى ولكن ومن خلال دراسة بعض صور المخطوطات خلال العصر المملوكي يمكن القول للإجابة على هذا التساؤل بأن العناصر الزخرفية الهندسية وإن كانت لها الغلبة في زخرفة السجاجيد التي تنسب إلى العصر المملوكي إلا أنها لا تعد بأي حال قاعدة ثابتة يمكن عن طريقها نسبة أي سجادة تشتمل على هذه العناصر إلى العصر المملوكي وفي نفس الوقت لا يمكن أن تكون الزخارف الهندسية وحدها هي التي تميزت بها السجاجيد المملوكية بدليل أن هناك بعض النماذج من السجاجيد التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي اشتملت على عناصر وزخارف حيوانية بالإضافة إلى العناصر النباتية ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية في أكسفورد بانجلترا تحت رقم (مارش ٤٥٨)^(١) والتي تمثل أبا زيد السروجي يعلم التلاميذ في مدرسة حلب (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان أبا زيد والشخص الموجود بجواره يجلسان على سجادة مستطيلة الشكل رسمت زخارفها بدقة وإتقان حيث قام الفنان بزخرفة إطار السجادة بزخارف نباتية عبارة عن أوراق محصورة داخل فروع متداخلة ومتماوجة وتلتف هذه العناصر النباتية مع جميع جوانب السجادة كما زخرفت أرضية السجادة بزخارف حيوانية قوامها رسم فيلين يسير أحدهما خلف الآخر وخلفهما رسم الفنان طائر صغير^(٢).

ومن خلال دراسة هذه الصورة يمكن القول إن الفنان استطاع أن يعطي نموذجا رائعا لأمثلة السجاجيد المملوكية وأن بعضا من هذه السجاجيد كانت تزخرف بعناصر حيوانية ونباتية ولم تقتصر زخارفها على العناصر الهندسية كما هو شائع بين العديد من دارسي الفنون الإسلامية.

كما يمكن القول بأن مثل هذه النوعية من التحف الفنية كانت إحدى أهم التحف التطبيقية على الإطلاق عند الفنان أو على الأقل نالت السجاجيد أهمية خاصة في صناعتها

(١) انظر صفحة ٧١ من هذا البحث .

(٢) Thomas ,w.Arnold : painting in Islam , New York 1965 , pl.,11- c,p.,73

وزخرفتها بل حين يتم رسمها داخل صورة فنية ، بمعنى أن الناظر إلى هذه الصورة يدرك ذلك تماما فقد رسم الفنان السجادة بعناية فائقة واهتم بإظهار كافة تفاصيلها الفنية من حيث حجمها الذي رسمه بشكل يبدو كاملا دون إخفاء أي جزء منها هذا بالإضافة إلى العناية برسم العنصر الحيواني الذي ظهر بكافة تفاصيل الجسم فتظهر الفيلة والطائر الصغير يقف خلفهما وهي تامة دون إخفاء بعض أجزائها يضاف إلى ذلك نجاح الفنان في التعبير عن الحركة الواضحة في رسوم هذه الحيوانات ، لذلك فلا غرابة في أن يتجاهل الفنان قواعد المنظور في رسم أبا زيد السروجي والشخص الآخر ورسمهما وكأنهما يجلسان بجوار السجاد وليس فوقها ، وبالفعل تجاهل الفنان قواعد الاختفاء والظهور من أجل أن يظهر جميع أجزاء السجاد سواء من حيث الشكل العام أو العناصر الزخرفية .

وفي هذا الصدد تحضرني مقولة للأستاذ الدكتور ربيع حامد خليفة أستاذ الفنون الإسلامية وعلى وجه الخصوص التصوير الإسلامي في إحدى محاضراته عندما أشار إلى أن الفنان عندما يعتمد إظهار عناصره الزخرفية الدقيقة التي تزخرف تحف فنية مثل هذه النوعية من السجاجيد داخل صورة صغيرة في مخطوط وتظهر تفاصيلها بهذه الدقة لدليل قوي على المهارة الفائقة والدقة المتناهية التي يتمتع بها الفنان المسلم دون غيره ، وفي نفس الوقت تجعلنا نشعر بمدى الخسارة الكبيرة التي ألمت بالفن الإسلامي من جراء توقيعات هؤلاء المصورين على إنتاجهم الفني .

ولا يخفى علينا أن الفنان في هذه الصورة تأثر إلى حد كبير بالسجاد الإيراني الذي تميزت به إيران وكان لها السبق في هذا المجال ، فقد أنتجت إيران أنواعا كثيرة من السجاد كان أبرزها السجاد ذات الرسوم الحيوانية والسجاد ذات الأشجار والحدائق ولم تكن هذه الصورة هي المثال الوحيد بل وصلنا أيضا صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستنبول تحت رقم (١٥١٩٠ هـ) والتي تمثل تنصيب جشميد على عرشه (لوحة رقم ١١٥) وفيها رسم الفنان لوحة فنية رائعة عبارة عن سجادة ذات حجم كبير مستطيلة الشكل زخرفت بعناصر نباتية من فروع وأوراق ذات حجم كبير ينس الفنان أن يضيف إلى زخرفة السجادة أحد أهم العناصر الزخرفية المملوكية وهي ذلك الجزء الهندسي الذي يحمل كتابة بالخط النسخ المملوكي وهي التبريكات التي كانت تزخرف

أعلى واجهات المنشآت المعمارية الدينية والتي كانت تحمل دائما اسم السلطان الذي أمر ببناء المنشأة وتاريخ الإنشاء وغيرها من الأدعية المختلفة .
ومن هنا يمكن القول بأن الفنان في هذه الصورة أضاف إلى تصاويره عناصر محلية كالتي كانت سائدة خلال العصر المملوكي بالإضافة إلى التأثيرات التركية الواضحة في تفاصيل الصورة ، أي أن السجاجيد التي صنعت خلال العصر المملوكي تميزت باحتوائها على عناصر نباتية متنوعة وليست هندسية فقط كما أشار البعض .

الستائر

والستائر هي إحدى التحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي في كثير من التصاوير وخاصة تلك التصاوير التي تمثل موضوعات مسيحية ويمكن من خلال هذه الصور التعرف على أشكال الستائر وكيفية استخدامها ففي صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان (لوحة رقم ٧٣) رسم الفنان ستاره تنسدل خلف سرير الملك من إزار مستقيم يبدو أنه من الخشب وقد زينه الفنان بزخارف هندسية عبارة عن خطوط زجاجية تكون شكلا مجدولا وتندلى الستارة القماش من هذا الإزار الخشبي بطياتها الكثيرة عن طريق خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد إلى اليسار وأخرى رسمت بخطوط مقوسة (شكل رقم ٦٣) ويبدو في رسم الستارة أنها أضافت بعض الجمال والثراء على الصورة كما أن الفنان في نفس الوقت اهتم برسمها وزخرفتها بشكل يوحي بأهمية موضوع الصورة .

وفي صورة أخرى من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة (تحت رقم ١٤٦) ، ورقم (٩٤ مقدسة) وتمثل الصورة بولس الرسول يعلم بعض تلاميذه (لوحة رقم ١٢٩) وفيها رسم الفنان في خلفية الصورة ستارة تنقسم إلى شقين ينسدلان إلى أسفل في تقوس رشيق ينتهي كل منهما بطرف معقود بهيئة منديل أو عصاة طائفة ويزين كل شق من هذه الستارة من أعلى شريط من الزخرفة قوامه رسوم عبارة عن أنصاف ودوائر رسمت بجوار بعضها ، يليها شريط آخر عبارة عن زخارف متعرجة زجاجية بالإضافة إلى اشتغال الستارة بشقيها على زخارف نباتية عبارة عن زخارف التوريق تتكون من فروع وأوراق نباتية دقيقة تشبه الزخارف النباتية التي كانت سائدة خلال العصر الأيوبي على العديد من التحف التطبيقية .

وفي صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل أربعة من الآباء المسيحيين (لوحة رقم ١٣٨) وقد رسمهم الفنان في صف واحد في وضع مواجهة وقد أمسك كل واحد منهم في يده كتابا ربما قصد الفنان بذلك الكتب الأربعة المقدسة ويهمننا من هذه الصورة تلك الستارة التي تصدر خلفية الصورة وهي تنقسم إلى شقين يتدلى كل شق من أعلى إلى أسفل

وينتهي بطرف معقود على هيئة عصاة كما في الستارة الموجودة بالصورة السابقة ويتوج الستارة من أعلى عقد مفصص يعلوه مساحة مستطيلة تمتد بعرض الستارة وقد قام الفنان بزخرفتها بزخارف نباتية تظهر بشكل متماوج .

وقد تشابهت أشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي مع مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات الأيوبية ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١١٤ - ٢٢٠ إضافة)^(١) والتي تمثل شخصين في حديث (لوحة رقم ٩٢) وفيها رسم الفنان إحدى أشكال الستائر التي تنم عن دقة في الصناعة وتنم في نفس الوقت عن مدى الرفاهية التي كانت تعيشها هذه الطبقة فالستارة هنا عبارة عن جزئين متماثلين يتدلى كل جزء من أعلى إلى أسفل وبينهما طرف معقود يشبه العصاة الطائرة كما شاهدناها في الصور السابقة والستارة بشقيها معلقة في إزار خشبي مستقيم الشكل محمولا على عمودين صغيرين من الخشب أيضا ومزخرف بزخارف عبارة عن خطوط متماوجة ويتوسط هذا الإزار من أعلى قببة صغيرة مدببة من أعلى .

وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (أ . ف . ٩) والتي تمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) وفيها نشاهد ستارة في خلفية الصورة تتشابه تماما في معظم تفاصيلها مع أشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات السابقة .

والشيء الواضح من خلال ما سبق استعراضه من صور المخطوطات أن أشكال الستائر كانت إحدى التحف التطبيقية الهامة التي قام الفنان برسمها في صور المخطوطات ، لكي يعبر بها عن أبرز المقتنيات التي كانت تحويها الأبنية كنوع من إظهار حياة الترف والرفاهية التي عاشتها الطبقة الأرستقراطية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

(١) انظر صفحة ١٤٦ من هذا البحث .

الباب الثالث الدراسة التحليلية

الفصل الأول

أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال العمائر فى
صور المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة فى
العصرين الأيوبي والمملوكي

التخطيط المعماري للمنشآت

كانت المنشآت المعمارية بكافة أشكالها دينية أو مدنية أو عسكرية هي أبرز ما تميز به العصرين الأيوبي والمملوكي ، فقد انتشرت هذه النوعية من العماائر بكثرة وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي ونظرا لهذه الكثرة فقد كانت ذات تخطيطات متنوعة ومختلفة من منشأة لأخرى كلاً حسب الوظيفة التي تقوم بها هذه المنشأة فتخطيط المنشآت الدينية من مدارس ومساجد وخانقاوات يختلف فيما بينها من جهة ومن جهة أخرى تختلف تخطيطات هذه العماائر عن العماائر المدنية أو العسكرية .

أما عن العماائر الدينية فإن تخطيط هذه العماائر اختلف من منشأة لأخرى ومن عصر آخر وقد وضح ذلك جلياً من خلال مجموعة العماائر الضخمة التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والتي تزخر بها مدينة القاهرة على وجه الخصوص . ولعل تخطيط المدرسة خلال العصر الأيوبي هو الأبرز على الإطلاق وكانت المدرسة ذات التخطيط المكون من صحن وإيوانين هو الأكثر شيوعاً خلال هذا العصر ومن أمثلتها المدرسة الصالحية (هذا البناء عبارة عن مدرستين كل واحدة منها تحتوي على إيوانين بينهما صحن مكشوف) ويفصل المدرستين عن بعضهما حارة صغيرة تسمى حارة الصالحية ، كما كانت الأضرحة الأيوبية إحدى أبرز مميزات التخطيط في هذا العصر وكان الضريح عادة يتكون من مساحة مربعة مغطاة بقبة كما في ضريح الإمام الشافعي وضريح الخلفاء العباسيين وضريح شجرة الدر ، ثم تطور تخطيط المدرسة في العصر المملوكي وأصبح عبارة عن صحن أوسط يحيط به أربعة إيوانات دون النظر إلى عدد المذاهب الدينية التي تدرس في المدرسة^(١) والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة وسبق استعراضها في الأبواب السابقة^(٢) .

ويمكن الآن أن نطرح سؤالاً وهو: هل استطاع المصور أن يبرز مثل هذه التخطيطات في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ؟

(١) من خلال استقراء المصادر والوثائق الشرعية للمباني المملوكية تأكد أنه لا توجد علاقة بين عدد الإيوانات وعدد المذاهب التي تدرس في المدرسة ، بمعنى أنه قد تكون المدرسة من صحن وإيوانين فقط ومع ذلك يدرس فيها أربعة مذاهب وعلى العكس من ذلك فقد تكون المدرسة مكونة من أربعة إيوانات ورغم ذلك لا يدرس فيها سوى مذهب واحد . انظر :

حسني نوبصر: العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، ص ٢٣٨ .

(٢) انظر صفحات ٢٩ - ٣١ من هذا البحث .

والإجابة بطبيعة الحال لا يمكن أن تكون بالإيجاب ، وذلك نظرا لاختلاف العمل الفني ، لأن المصور الذي كان يقوم بتصوير ما جاء في متن المخطوط لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يعطي لنا تخطيط المنشأة التي ورد ذكرها في المتن حتى لو جاء وصف هذا التخطيط داخل المتن ، ولكن المصور كان أكثر ما يهتم به هو الوصول إلى موضوع الصورة بأقصر الطرق وبأقل الوسائل المتاحة لأن المساحة التي كانت تترك للمصور قليلة إذا ما قورنت بما جاء في متن المخطوط حيث إن الخطاط كان الشخصية البارزة التي تقوم بكتابة ما يريده ثم يترك للمصور مساحة صغيرة لعمل الرسوم المطلوبة وبطبيعة الحال لم تساعد هذه المساحة المصور لرسم صورته رسما تفصيليا يوضح كافة ما جاء في المتن . ولا نقل هنا من شأن المصور بل على العكس فإن الفنان الذي يستطيع أن يصور ويرسم ما يعبر به عن موضوع الصورة بهذه الإمكانيات وهذه الأشياء المتاحة لا بد من الإشادة بجهده ومهارته .

ففي صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستنبول تحت رقم (لا لا إسماعيل ٥٦٥) (لوحة رقم ١٥) وفيها رسم الفنان إحدى المنشآت المعمارية ولكي يوضح لنا المصور تخطيطها فقد أظهر بعض ملامح هذا التخطيط فرسم حجرتين مربعتين على جانبي المدخل كل حجرة مغطاة بقبة ربما يشير بذلك إلى الأضرحة الملحقة بالمنشأة ثم رسم خلف المدخل والأضرحة مساحتين مربعتين ربما تشير كل مساحة منهما إلى إيوان من الإيوانات الملحقة بالمنشأة ولكن حجم الصورة والمساحة المتاحة لم يتيح للفنان رسم بعض العناصر الأساسية داخل المنشأة لعل أبرزها الصحن على اعتبار أن تخطيط المنشأة مكون من صحن وإيوانين فقط ويؤكد ذلك أنه نجح في رسم الصحن في بعض صور المخطوطات الأخرى التي تنسب إلى أواخر العصر المملوكي وهي صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسرأي باستنبول تحت رقم (ريفان ١٦٣٨) (لوحة رقم ١٦) فالواضح في التصوير أيضا أن المنشأة هنا تتكون من صحن مكشوف أو وسط يحيط به إيوانين ويبدو في الصحن أن الفنان قد أضاف إليه شكلا أقرب إلى المثلث في وسطه ربما يشير إلى النافورة التي كانت تتوسط الصحن في كثير من العمارات المملوكية والتي كانت تستخدم في الوضوء ، لكن من خلال تأريخ هذا المخطوط

فقد كان تخطيط هذه المنشأة ذات الصحن والإيوانين قد تلاشى وحل محله التخطيط ذات الصحن والأربعة إيوانات ، وأعتقد أن المصور كان يدرك ذلك تماما وأنه بالفعل ربما أشار إلى تخطيط هذه المنشأة ذات الصحن والإيوانات الأربعة ويوضح ذلك أن المصور رسم الصحن والإيوانين في أعلى التصوير وكأنهما بعيدان كل البعد عن مدخل المنشأة وأن هناك مساحة كبيرة بين المدخل وبين الصحن والإيوانين في إشارة إلى أن هناك إيوانين آخرين في هذه المساحة وأنه استعاض عن رسمهما برسم مجموعة من العقود والأعمدة المختلفة للإشارة إلى العناصر الداخلية للمنشأة أي أنه اكتفى برسم إيوانين من الإيوانات الأربعة بينهما صحن ثم قام برسم بعض العناصر المعمارية من داخل المنشأة نظرا لأنه رسم المبنى من الخارج فأراد بذلك الإشارة إلى ما بداخل المنشأة من عناصر معمارية كالأعمدة والعقود . وهو بذلك وإن كان قد خرج عن إطار الواقعية إلا أنه نجح في إبراز أكثر من عنصر معماري اشتملت عليه هذه المنشأة سواء ما كان منها خارج البناء أو ما كان منها داخله .

وسوف نلاحظ من خلال دراسة بقية العناصر المعمارية الأخرى أن الفنان استطاع أن يعبر عن كافة عناصر المنشأة بكل تفاصيلها في الصور التي اشتملت على رسوم تتم موضوعاتها داخل المنشأة .

وتبقى نقطة هامة يجب الإشارة إليها هنا وقبل الحديث عن العناصر المعمارية المختلفة وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها التي رسمت في صور المخطوطات ألا وهي مادة البناء^(١) حيث إنه من المعروف وكما سبقت الإشارة إليه أن المعماري المسلم في العصرين الأيوبي والمملوكي استخدم كافة مواد البناء المتاحة من أحجار وآجر وقرميد حتى أن بعض الأخشاب استخدمت في تدعيم البناء وقد انعكس ذلك بطبيعة الحال على رسوم المنشآت المعمارية في صور المخطوطات فاستخدم المصور في رسومه كافة أشكال مواد البناء السابقة وتشابهت مواد البناء من حيث الحجم وكيفية الاستخدام في صور المخطوطات مع ما استخدمه المعماري من هذه المواد .

(١) انظر صفحات ٣٤ . ٣٩ من هذا البحث .

الواجهات

يختلف عنصر الواجهة في صور المخطوطات عن عنصر التخطيط العام للمنشأة فإذا كان المصور لم يستطع إظهار أشكال التخطيطات المختلفة للمنشآت الدينية في صور المخطوطات للأسباب السابق ذكرها إلا أن عنصر الواجهة كان من العناصر الواضحة التي رسمها المصور في صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي ، وإن كان هناك اختلاف في بعض العناصر بين هذه الرسوم وبين أشكال الواجهات الخاصة بالمنشآت المعمارية ولكل فنان أسبابه التي تساعد على مدى إظهار المنشأة بالشكل الأمثل سواء ما كان منها قائما بالفعل أو ما كان منها رسما في صور المخطوطات .

ففي البداية يجب التعرض لأهم العوامل التي تحكم في أشكال الواجهة في المنشآت المعمارية لمعرفة مدى تأثيرها على شكل المنشأة وبالتالي نتيجة ذلك على رسوم هذه الواجهات في صور المخطوطات فمن أبرز هذه العوامل :

مساحة المنشأة : حيث ساعدت نشأة العواصم الإسلامية في مصر على توفير أماكن متميزة لموقع المسجد الإسلامي والذي احتل مركز المدينة وتوزعت حوله الخطط والأحياء ولأن هذه العواصم جديدة لم يتطلب الأمر هدم مباني قائمة لإقامة مساجد عليها أما في العصر المملوكي فلم تشيد عواصم جديدة بل نشأت أحياء جديدة تتبععت السلطة أينما وجدت وظلت العواصم القديمة بما فيها القاهرة في تزايد وتكديس مستمر^(١) لهذا فإن عمائر العصر المملوكي بكافة أشكالها لم تكن عمائر ابتداء كما كان الحال في العواصم القديمة بل كان لا بد من هدم عقار قديم لإقامة مبنى جديد على مساحته وهذا في معظم منشآت العصر المملوكي ولذلك فقد كانت المساحة هي التي تحدد حجم وشكل البناء وكان لهذه المساحة أيضا دور بارز في بقية العناصر المعمارية والتحكم في شكل الواجهة وما تشتمل عليه من عناصر أخرى كالأبواب والنوافذ والمآذن وغيرها ، كما كان للموقع أيضا دور كبير في تحديد شكل البناء خاصة في العصر المملوكي حيث يبدو واضحا الاختلاف الكبير بين المنشآت التي بنيت في خلاء وبين مثيلاتها التي بنيت على ناحيتي طريق أو

(١) يظهر الفارق بين تخطيط القاهرة في العصر الفاطمي وبين تخطيطها في العصر المملوكي من خلال بعض الخرائط التي توضح

ذلك (شكل ٦٤ وشكل ٦٥)

تلك التي بنيت بواجهة واحدة بسبب مجاورتها لمنشآت أخرى يضاف إلى ذلك احتياجات المنشئ التي تحكمت أيضا في شكل المبنى بحسب رغبته في بنائه كما لا نستطيع أن ننكر عبقرية مهندسي هذه المنشآت الذين صاغوا هذه الأعمال وتفاوتت تخطيطاتهم في العصر المملوكي بسبب تفاوت عبقرياتهم وعلى وجه الخصوص المهندسين الذين عملوا في القصور السلطانية أو في خدمة الأمراء .

ولعل كل هذه العوامل كان لها تأثيرها الواضح على شكل المنشأة وبالتالي فإن ذلك انعكس بطبيعة الحال على رسوم الواجهات في صور المخطوطات وكان هناك أيضا عدة عوامل ساعدت على قلة رسوم الواجهات في صور المخطوطات حيث يمكن القول بأن المصور واجهه الكثير من الصعوبات في رسم عمائر متكاملة وكذلك بالنسبة لرسوم الواجهات أيضا ومن هنا فهي قليلة حتى لو تمكن المصور من رسم إحدى الواجهات فإنه يواجه صعوبات أكثر في رسم العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها الواجهة وأبرزها المداخل البارزة والنوافذ والمآذن وواجهات الأضرحة الملحقة ولذلك يمكن القول إن هناك عوامل كثيرة ومتعددة كان لها دور بارز في قلة رسوم واجهات العمائر في صور المخطوطات كما كانت هناك عوامل كثيرة تدخلت في بناء المنشآت المعمارية مع الوضع في الاعتبار الفارق بين مهندسي البناء وبين المصور بكل ما يتمتع به كلاهما من إمكانيات متاحة وينطبق هذا الكلام بصورة واضحة على التصويرتين السابقتين والسابق ذكرهما عند الحديث عن عنصر التخطيط وهما تصويرة مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) حيث يمكن مقارنة المنشأة المرسومة داخل الصورة بالعمائر المملوكية القائمة والتي تعود إلى نفس الفترة التاريخية أو ما قبل تاريخ هذا المخطوط والتي يتضح من تلك المقارنة بعض أوجه التشابه والاختلاف فيما بينهما ومنها على سبيل المثال :

أولا : المنشأة الموجودة داخل هذه الصورة ذات واجهة واحدة وتعد هي الواجهة الرئيسية للمنشأة حيث يوجد بها مدخل ضخم وبجواره نوافذ الحجرات الجانبية التي عادة ما كانت تدخل ضمن محتويات الواجهة الرئيسية ولقد كانت هناك العديد من المنشآت المعمارية وخاصة المملوكية ذات واجهة واحدة للعوامل السابق ذكرها ومن أمثلتها واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز لدين الله الفاطمي

(٦٩٥ . ٧٠٣ هـ) (١٢٩٥ . ١٣٠٣ م) فهي ذات واجهة واحدة رئيسية تطل على الشارع المذكور ولذلك فقد اشتملت على العناصر الرئيسية للمنشأة كالمدخل الفريد والمئذنة وواجهة إيوان القبلة كما تتشابه أيضا تلك المنشأة المرسومة داخل هذه التصويرة مع مدرسة خانقاه الظاهر برقوق (٧٨٦ . ٧٨٨ هـ) (١٣٨٤ . ١٣٨٦ م) الملاصقة لمدرسة الناصر محمد وهناك أمثلة أخرى كثيرة تشابهت مع هذه المنشأة في أنها تشتمل على واجهة واحدة مع الوضع في الاعتبار اختلاف العوامل التي من أجلها كانت هذه المنشأة المعمارية ذات واجهة واحدة وبين تلك العوامل التي جعلت أيضا المنشأة الموجودة بهذه التصويرة ذات واجهة واحدة أيضا .

ثانيا : نلاحظ في هذه التصويرة أن تلك المنشأة بالرغم من اشتغالها على واجهة واحدة إلا أن المصور لم يستطع أن يرسم العديد من العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها الواجهة الرئيسية وأبرزها المئذنة وهي العنصر الرئيسي التي كانت تشتمل عليها مثل هذه المنشآت في حالة اشتغالها على واجهة واحدة لدرجة أننا شاهدنا العديد من المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي تشتمل على أكثر من مئذنة في حالة اشتغالها على أكثر من واجهة . وإذا كان المصور لم يستطع ذلك فإن المعمار في الأمثلة المطروحة نجح بالفعل في وضع المئذنة على الواجهة الرئيسية والوحيدة لمنشأته .

وإذا كنا نلتزم العذر للمصور في أنه لم تتاح له المساحة المتروكة^(١) لتصاويره لرسم كافة العناصر التي تكمل موضوعه إلا أنه في هذه الصورة ليس له عذر حيث إن الناظر إلى الصورة يشاهد أن المنشأة فقط هي الجزء الرئيسي للتصويرة أي إنه كان لابد من رسم المئذنة على سبيل المثال فالمتاح أمامه يسمح بذلك والدليل أنه رسم حجرتين مربعتين على جانبي المدخل وفوقهما قبتين ذات زخارف مضلعة ولم يرسم تفاصيل أخرى ونفس

(١) تعتبر صور المخطوطات جزءا من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه وليست ميدانا لإظهار المواهب الفنية للمصورين ومن ثم نجد بعض المخطوطات قد زودت بصور ذات أحجام صغيرة طبقا للمساحة الخالية التي تركها الخطاط ولذلك فإن هناك مجموعة كبيرة من الصور وخاصة التي تنسب إلى المدرسة العربية لا يوجد لها إطار يفصل بينها وبين المتن . لمزيد من التفاصيل انظر

الشيء ينطبق على صورة أخرى من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) والتي تمثل إحدى المنشآت المعمارية فرسم المصور منشأة معمارية ذات واجهة واحدة واكتفى برسم المدخل دون مراعاة رسم النوافذ الخارجية أو المئذنة أو حتى واجهات إحدى الملاحق الأخرى بالرغم من أنه استطاع أن يرسم بقية تفاصيل المنشأة في الجزء العلوي من الصورة فرسم صحن وإيوانين وأضاف إلى ذلك كله رسم مجموعة من العقود والأعمدة من الخارج ، لكن ما يسترعي الانتباه في هذه التصويرة أن هناك مستطيلين يبدآن من وسط التصويرة ويتجهان إلى أعلى وقد رسم المصور بداخلهما عنصرا نباتيا ربما يكون فرعا ذو أوراق نباتية صغيرة ويبدو من شكليهما كأنهما مئذنتين ربما تنتهيان بقمة على شكل القلم الرصاص وهي بذلك تتشابه مع المآذن التي ظهرت خلال العصر العثماني خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن تاريخ هذا المخطوط هو نهاية العصر المملوكي وبداية العصر العثماني ولو أن المصور لم يستخدم هذه الزخرفة النباتية التي تتوسط المستطيلين في زخرفة أشكال العقود التي تتصدر التصويرة كان من الممكن اعتبار هذين الجزئين مئذنتين لكن اشتغال العناصر المعمارية الخارجية على عناصر نباتية في وسطها أضعف هذا الاحتمال . لكنه احتمال لا يمكن استبعاده بشكل صريح لسبب بسيط وهو اختلاف شكل الفروع النباتية التي تخرج من الفرع الرئيسي على الجانبين حيث تبدو في زخرفة العقود أنها أكثر مرونة في الانحناء الخارجية بينما تعد أكثر جمودا في هذين المستطيلين .

ثالثا : أما الاختلاف الواضح بين المنشآت المعمارية القائمة وبين أشكال ورسوم العماائر المذكورة التي ظهرت في صور المخطوطات فهو الجمود الواضح في أشكال العماائر وفي هذه الحالة لا يمكن أن نقلل من شأن المصور لأن الرسوم المعمارية هي نقل عن مبان قائمة بالفعل وهي ثابتة لكن ربما تختلف نظرة الإنسان لمنشأة قائمة بالفعل وبين نظره لمنشأة داخل تصويرة فالفارق كبير . ومما لاشك فيه أن المصور نفسه كان يدرك هذا الفارق فنجد أنه يرسم بعض الأشكال والعناصر النباتية وبعض الطيور في تصويرة كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) وأيضا أضاف بعض الفروع النباتية داخل أشكال العناصر المعمارية في تصويرة قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) لكي

يضيف إلى رسومه عنصر الحيوية والحركة التي تفتقدها معظم رسوم العماائر في صور المخطوطات .

رابعا : وإذا كنا هنا نستعرض أوجه التشابه والاختلاف بين العماائر القائمة وبين رسومها في صور المخطوطات فيجب الإشارة إلى أن هناك الكثير من صور المخطوطات اشتملت بالفعل على رسوم معمارية متكاملة وخاصة العماائر المدنية ولكن لا يمكن نسبتها إلى مصر أو سوريا خلال تلك الفترة الزمنية الخاصة بالعصرين الأيوبي أو المملوكي وسوف نستعرض هذا الأمر عند الحديث عن رسوم العماائر المدنية ومثيلاتها في صور المخطوطات^(١) .

لكن هذا لم يمنع من أن صور العماائر الدينية قد ظهرت بشكل أكثر تفصيلا وبأكثر من واجهة في صور مخطوطات أخرى تنسب إلى فترات زمنية تتزامن مع فترة العصرين الأيوبي والمملوكي لكنها تنسب إلى بلدان مختلفة وإلى مدارس متنوعة وأبرزها على سبيل المثال صورة من مخطوط خمسة نظامي المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم (١٦٨١٠)^(٢) والتي تمثل ليلي والمجنون يتعلمان في المسجد (لوحة رقم ١٣٩) وفيها شاهد رسما لمسجد من الخارج أو مدرسة كما يطلق عليها بعض العلماء^(٣) حيث تبدو واجهات المسجد من الخارج وقد اشتملت على بعض العناصر المعمارية البارزة كالمدخل والنوافذ والقبّة الضريحية وإن كانت هناك بعض العناصر الأخرى لم تظهر لكن الشيء المختلف هنا عن تصويرة " كشف الأسرار " (لوحة رقم ١٥) أن المسجد يبدو وكأنه مشتملا على أكثر من واجهة كما أن هناك اختلافا في عنصر هام من العناصر التي كانت تشتمل عليها الواجهات في المنشآت المعمارية واستطاع المصور هنا أن يبرزه بشكل واضح وهو ذلك الشريط الكتابي الذي يتوج أعلى الواجهة ويسير معها في كافة جوانبها مشتملا على

(١) انظر صفحات ٢٥١-٣٥٣ من هذا البحث

(٢) نسخ هذا المخطوط في سنة (٩٠٠ هـ . ١٤٩٤ / ١٤٩٥ م) من أجل الأمير (ميرزا علي فارس بارلاس أحد قادة السلطان حسين ميرزا بايقرا المقربين ويشتمل هذا المخطوط على حوالي اثنتين وعشرين صورة ملونة تحمل بعضها توقيع المصور (بهزاد) في حين تحمل سبع من أبدعها توقيع قاسم علي تلميذ بهزاد . لمزيد من التفاصيل انظر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وأصوله ومدارسه وموقف الإسلام منه ، ص ٢٧٨-٢٧٩ .

(٣) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص ٥٣١ .

أبرز الآيات القرآنية المعتاد كتابتها وهي " إنما يعمر مساجد الله " الآية على عكس
تصويرة مخطوط " كشف الأسرار " (لوحة رقم ١٥) وصورة مخطوط قانون الدنيا وعجائبها
(لوحة رقم ١٦) والتي لم يظهر بها هذا الشريط الكتابي بالرغم من أن الواجهة ظهرت في
التصويرتين بشكل متكامل ولا يحتاج هذا الشريط الكتابي مساحة إضافية أو جزء مخصص
له بل على العكس كان سهل على المصور إضافة هذا الشريط الكتابي خاصة إذا وضعنا في
الاعتبار أهميته وخاصة أن معظم العماثر المملوكية كانت تشتمل على مثل هذه النصوص
الكتابية وعلى بعض آيات القرآن الكريم ، كما أننا لا يمكن أن ننفل أحد أوجه التشابه بين
هذه التصويرة وبين التصويرتين السابقتين وهو وجود العنصر النباتي فقد رسم الفنان هنا
شجرة كبيرة رسمت في مقدمة الصورة وكأنها أمام المساحة الأمامية من المنشأة في الهواء
الطلق واعتقد أن رسم هذا العنصر النباتي في هذه الصورة كان لنفس السبب المشار إليه
سابقاً وذلك لإضفاء نوع من الحركة والحيوية على الصورة التي تفتقدها مثل هذه الصور
التي تمثل منشآت معمارية ، وقد وفق الفنان هنا بدرجة كبيرة في إضفاء الحركة والحيوية
على تصويرته حيث رسمت الشجرة بدقة كبيرة وبحجم كبير عكس تصويرة مخطوط "
كشف الأسرار " والتي كانت أقل في الحركة وأيضاً صورة مخطوط قانون الدنيا وعجائبها
والتي كانت فيها الحركة معدومة بل وصل الأمر إلى أن الفنان رسمها بشكل من الخشونة
والجفاء في معظم عناصرها النباتية .

وهناك أمثلة كثيرة لرسم عمائر متكاملة ولكن تنسب إلى مدارس فنية أخرى وقد استعرضنا
هنا مثالا واحدا للإشارة إلى ذلك وقد كان الأمر أكثر دقة بالنسبة للصور التي تشتمل على
عمائر مدنية كالقصور وغيرها كما سوف نستعرضه فيما بعد .

وإذا كنا نستعرض هنا أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال الواجهات في صور
المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة فإن هناك الكثير من العناصر المعمارية التي كانت
تشتمل عليها الواجهات بعضها ظهر في صور المخطوطات والبعض الآخر لم يظهر .

أما عن أبرز العناصر المعمارية التي اشتملت عليها واجهات المباني في صور المخطوطات
فهي كتلة المدخل التي سبقت الإشارة إليها^(١) وكانت هناك أيضا الكثير من أوجه التشابه

(١) انظر صفحات ٤٨-٥٦ من هذا البحث .

والاختلاف بين هذا العنصر المعماري العام وبين رسومه في صور المخطوطات ، حيث إنه من المعروف احتمال جميع المنشآت المعمارية على مدخل رئيسي على الأقل وهو الأمر الطبيعي وإن اختلف حجم وموضع المدخل من منشأة لأخرى كما اختلفت أعدادها أيضاً من منشأة لأخرى إلا أن الوضع في صور المخطوطات يختلف اختلافاً كبيراً ، فكما سبق القول أن رسوم العماثر في صور المخطوطات كانت ذات واجهة واحدة فإن كتلة المدخل كانت تتوسط هذه الواجهة وكانت بطبيعة الحال ذات حجم صغير إذا وضعنا في الاعتبار أن الواجهة المرسومة لابد وأن تشمل على غالبية العناصر المعمارية التي يرغب الفنان في رسمها داخل التصوير وبالتالي فإن هناك بعض الاختلافات التي ظهرت بين كتلة المدخل في المنشآت المعمارية القائمة وبين مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات ومن أبرز أوجه هذه الاختلافات :

١ . من حيث التكوين العام لكتلة المدخل في صور المخطوطات فقد كانت المداخل ترسم بسيطة وتقليدية فأحياناً ترسم فتحة المدخل ذات عقد نصف دائري وأحياناً يكون العقد به تدبيب بسيط في قمته على عكس مجموعة المداخل القائمة التي اتسمت بالضخامة والاهتمام البالغ من المعمار بهذا العنصر بالإضافة إلى التنوع الكبير في شكل العقد الذي يتوج المدخل وعلى سبيل المثال فإن مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون القائمة بشارع المعز لدين الله الفاطمي (لوحة رقم ٢١) وإن كان هذا المدخل لا يحمل السمات الفنية للعصر المملوكي إلا أنه تحفة فنية رائعة توحى لأي مصور أن ينقلها إلى صور المخطوطات أو حتى يقلدها في حالة رسم منشأة معمارية داخل إحدى صور المخطوطات لكن ربما صعوبة تنفيذ هذا التصميم داخل هذه المساحة الصغيرة المتاحة للفنان لم تساعد على ذلك خاصة إذا نظرنا إلى عقد هذا المدخل (لوحة رقم ١٤٠) .

وهناك نموذج آخر لكتلة المدخل يتمثل في مدخل مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ٢٠) حيث لم يظهر مثل هذا النموذج من المداخل في صور المخطوطات وهناك نموذج ثالث ينسب إلى نهاية العصر المملوكي وهي المداخل الملحقة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري سواء مدخل المدرسة أو مدخل المقعد (لوحة رقم ٤٤) حيث لم نشاهد مثل هذه النوعية من المداخل في صور المخطوطات ، ونستنتج من ذلك أن هناك تنوع كبير في

أشكال مداخل المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي ولم يظهر هذا الأمر في صور المخطوطات .

٢ . وضح جلياً في صور المخطوطات عدم ظهور المداخل البارزة وهي تلك التي تبرز عن جدران المنشأة حيث وجدت هذه الخاصية في مسجد الظاهر بيبرس بحى الظاهر فمدخل هذا المسجد الرئيسي وهو المدخل الشمالي الغربي عبارة عن كتلة ضخمة عرضها ١١,٨٣م تبرز عن جدران الواجهة بمقدار ٨,٨٦م كما تبرز أيضاً المداخل الأخرى للمسجد كالمدخل الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي ولكن ليس بمقدار بروز المدخل الرئيسي وباستعراض مجموعة الصور التي تحمل أشكالاً لمنشآت معمارية لم تظهر هذه الخاصية في أي منها .

٣ . من المعتاد في معظم المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وجود مكسلتين بجوار باب المنشأة لأسباب متعددة وهذه الخاصية لم تظهر أيضاً في صور المخطوطات خلال هذين العصرين .

٤ . وإذا كانت المكسلتان جزءاً لا يتجزأ من التكوين العام لكتلة المدخل فإن الصنجات المعشقة تعد بنفس هذه الأهمية وإن كانت تتفوق لكونها أحد الأجزاء الرئيسية في تكوين كتلة المدخل وقد وضحت بطبيعة الحال في كافة المنشآت المعمارية سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي (لوحة رقم ٢٢) أو ما ينسب منها إلى العصر المملوكي (لوحة رقم ٢٣) لكن تحديد هذا الجزء المعماري الهام في صور المخطوطات كان من الأمور التي لم يلق المصور لها بالاً فرسم كتلة المدخل بشكل عام دون مراعاة رسم الأجزاء الرئيسية لهذه الكتلة ومنها الصنجات المعشقة لدرجة أنه رسمها في صورة من مخطوط " كشف الأسرار " تمثل عقد كتلة المدخل فرسم بداخل هذا الجزء بعض الصنجات وعبر عنها باختلاف ألوانها ما بين اللون الأبيض والأسود لتحديد (لوحة رقم ١٥) لكن في صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها ظهرت بعض الأعتاب المستقيمة تعلو عقد المدخل دون تحديد المعالم الرئيسية لهذه الصنجات (لوحة رقم ١٦) .

٥ . وهناك اختلاف آخر بين كتلة المدخل وبين مثيلاتها في صور المخطوطات حيث لم يظهر لنا في رسوم العماثر وجود السلم الأمامي الذي غالبا ما كان يتقدم كتلة المدخل في كثير من المنشآت كما في مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ٢٠) ومجموعة السلطان قنصوة الغوري وهذه الخاصية وإن لم تظهر في صور المخطوطات فإن ظهور هذا السلم في رسوم العماثر كان يتطلب مساحة أكبر لرسم منشآت أكثر ضخامة وحجما حتى تستوعب رسم سلم بطرفين يتقدم كتلة المدخل وهذه المساحة لم تتح للمصور وإن استعاض عن ذلك برسم كتلة المدخل في بعض صور المخطوطات وكأنها مرتفعة قليلا عن أرضية الشارع كما وضح ذلك في صورة مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ١٥) حيث يبدو أن الفنان رسم المدخل بشكل مرتفع يتضح ذلك من خلال رسم صف من الأحجار أسفل كتلة المدخل وهناك أيضا إطار علوي مرتفع قليلا أسفل الصورة لإظهار هذا الارتفاع .

هذا بالنسبة لكتلة المدخل أما بالنسبة للنوافذ الخارجية التي كانت تطل على خارج البناء بالواجهة الرئيسية فتعد التي ظهرت في صور المخطوطات متشابهة تماما مع مثيلاتها التي وجدت بالمباني المعمارية حيث إن تكوين النافذة بشكلها المستطيل ذات المصبغات سواء الحديدية أو الخشبية لا تختلف كثيرا بين هذه وتلك ، لكن يمكن القول إن بعض أشكال النوافذ الخارجية التي وجدت في المباني المعمارية بأشكال متنوعة كالقمرية والشمسية وغيرها من هذه الأشكال لم نجدها في رسوم العماثر في صور المخطوطات والواضح أن رسوم الواجهات في صور المخطوطات بشكل عام كانت قليلة وهذه العناصر المعمارية كانت من الأجزاء الرئيسية في واجهة المبنى وبالتالي فقلة ظهور مثل هذه العناصر يعد أمرا طبيعيا لهذا السبب .

أما عن بقية العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها واجهات المباني في صور المخطوطات فإن أبرزها القبة الضريحية التي كانت إحدى خصائص ومميزات المنشآت المعمارية سواء في العصر الأيوبي أو المملوكي وكما سبق القول فإن ظهورها في صور المخطوطات كان قليلا إلا أن هذا الظهور القليل كان إلى حد كبير يتشابه في كثير من أجزائه مع مثيله بالمنشآت المعمارية القائمة وبالنظر إلى تصوير مخطوط " كشف الأسرار "

(لوحة رقم ١٥) نلاحظ وجود قبتين ضريحيتين يغطيان المساحة المربعة الموجودة على جانبي المدخل وهذه القباب مزخرفة بزخارف مضلعة تشبه مثيلاتها من نفس النوع الذي زخرفت به القباب المملوكية لكن الاختلاف الواضح يتمثل في نقطة هامة وهي التنوع الهائل في زخرفة القباب المملوكية بشتى أنواع الزخارف النباتية او الهندسية أو بالنوعين معا أو الزخرفة الزجاجية بشكل لم نشاهده في صور المخطوطات ليس لعجز المصور ولكن لقلة ما وصلنا من رسوم القباب في صور المخطوطات فالرسوم التي وصلت إلينا لأشكال القباب جاءت ذات زخارف متشابهة مع زخرفة القباب الملحقة بالمنشآت المعمارية القائمة ولو أن المصور أتيح له الإمكانيات أن يرسم أشكال القباب في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بشكل أوسع من ذلك فمن المؤكد أنه كان سينقل معظم هذه الأشكال الدالية إلى رسومه بشكل ربما يكون متطابقا تماما مع مثيلاتها القائمة بالفعل والدليل أننا شاهدنا هذا النوع في زخرفة القباب بأشكالها المختلفة في صور أخرى سبق استعراضها بشيء من التفصيل في الفصول السابقة^(١).

وبالرغم من أن هناك الكثير من أوجه التشابه والاختلاف بين رسوم العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها واجهة المنشأة إلا أن هناك بعض العناصر المعمارية الهامة التي كانت تشتمل عليها واجهات المباني المعمارية القائمة وكانت ذات أهمية كبيرة ومع ذلك لم تظهر مثل هذه العناصر في رسوم العماير في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولعل أبرز هذه العناصر هي المئذنة التي تعد من الوحدات المعمارية التي تعلو واجهات المنشآت الدينية من مساجد ومدارس في العصرين الأيوبي والمملوكي والتي تعددت أشكالها وأخذت في التطور من عصر إلى عصر حتى ظهرت بشكلها النهائي المعروف خلال العصر المملوكي باسم طراز القلة (لوحة رقم ١٤١) وكان لكل عصر من العصور الإسلامية سماته المميزة والتي كانت تتجسد دائما في شكل المئذنة^(٢) ومع كل ذلك لم نشاهد أشكالها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

(١) انظر صفحات ٩٨-١٠٤ من هذا البحث .

(٢) لمزيد من التفاصيل انظر:

Robert Hillen brand : Islamic architecture from function and meaning , the American university in Cairo, first published in Egypt ,2000,p.,129- 172 .

ولا يمكن أن يكون هناك سببا لذلك سوى المساحة المتاحة للمصور لرسم صورته التي كانت في الغالب صغيرة الحجم والمعروف أن رسم المئذنة يتطلب مساحة كبيرة حيث تأخذ المئذنة في الارتفاع بشكل بارز للتعبير عنها ولذلك ندر رسمها في صور المخطوطات لهذا السبب وإن كانت تصويرية مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) ربما تشتمل على شكل أقرب إلى أشكال المآذن الغير كاملة والتي رسمت بشكل غير مباشر ربما تشبه الطراز العثماني الذي يتميز بأن المئذنة تأخذ الشكل المسلوب كلما ارتفعت وينتهي بقمة على شكل القلم الرصاص على اعتبار أن المستطيلين المرسومين في وسط التصوير باتجاه أعلى التصوير ربما قصد المصور من وراء رسمهما بهذا الشكل الإشارة إلى عنصر المئذنة لكن عدم وجود النهاية الطبيعية لهذه الأجزاء المستطيلة وهي قمة المئذنة ربما أضعف هذا الاستنتاج لكنه قائم خاصة أن تاريخ هذا المخطوط وهو نهاية العصر المملوكي وبداية العصر العثماني ربما يتناسب مع أشكال المآذن في هذا الوقت .

وبالإضافة إلى خلو صور المخطوطات من أشكال المآذن فإن هناك بعض العناصر الأخرى التي لم نشاهدها بشكل واضح في صور المخطوطات بالرغم من أهميتها ولعل أهمها الشريط الكتابي الذي كان يلتف مع واجهة البناء ذلك الشريط الذي كان يشتمل على نصوص قرآنية وعبارات تشير إلى اسم المنشئ وتاريخ الإنشاء واسم مهندس البناء وغيرها ، كما أن هناك عنصرا معماريا لم نشاهده في صور المخطوطات بالرغم من اشتغال معظم واجهات المنشآت المعمارية عليه وهو شكل الجفت^(١) .

هذا بالنسبة للعناصر المعمارية التي كانت ضمن عناصر الواجهة ، أما عن أبرز العناصر المعمارية داخل المنشأة فقد اشتملت بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي على كافة هذه العناصر المعمارية كالصحن والأروقة ولا شك أن هناك

(١) الجفت كلمة فارسية بمعنى منحني وأيضا بمعنى اثنان متشابهان وفي العمارة المملوكية تدل الكلمة على زخرفة ممتدة منحوتة في الحجر أو غيره من المواد على شكل إطار أو سلسلة تتكون من خطين متوازيين يتشابكان على مسافات منتظمة وتوجد حول الفتحات مثل النوافذ والأبواب والإيوانات ويتخللها أشكال مختلفة مستديرة أو مسدسة أو مثمثة على أبعاد منتظمة ويطلق على الجفت بهذا الشكل جفت لاعب . انظر :

ليلى على إبراهيم ، محمد محمد أمين : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ٢٩

عاصم رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ٦٦

بعض أوجه التشابه والاختلاف بين هذه العناصر وبين مثيلاتها بالمنشآت المعمارية القائمة خلال هذين العصرين ومنها صحن المنشأة الذي يعد الجزء الرئيسي الداخلي والذي تلتف حوله بقية العناصر الأخرى كالإيوانات والملاحق الأخرى ، والصحن في غالبية المنشآت المعمارية سواء ما بنى منها في العصر الأيوبي أو المملوكي يختلف في شكله ما بين المستطيل أو المربع كما تنوعت مساحته من منشأة لأخرى تبعاً لمساحة المنشأة نفسها كما كان الصحن في بعض المنشآت يشتمل على مiazza مثمثة الشكل أبرزها التي وجدت في مدرسة السلطان حسن (لوحة رقم ١٤٢) وبالنظر إلى صور المخطوطات فإن تصويره مخطوط " كشف الأسرار " (لوحة رقم ١٥) لم يستطع المصور رسم شكل الصحن بشكل واضح إلا أن الوضع اختلف في تصويره مخطوط قانون الدنيا وعجائبها (لوحة رقم ١٦) حيث نشاهد في أعلى التصوير وخلف واجهة المنشأة مساحة مستطيلة الشكل تشتمل على بعض العناصر المتنوعة أبرزها شكل المiazza وهي دائرية الشكل تحتوي على ثمانية أعمدة لكنها لا تتخذ الشكل المثلث المعروف والمعتاد في المنشآت المعمارية المملوكية كما سبق ذكره في مدرسة السلطان حسن ، إلا أن الشكل الواضح في هذه التصويرة يؤكد أنها تمثل مiazza أقرب إلى شكل الدائرة ثم إن هناك اختلافاً آخر ربما يكون بسيطاً حيث رسم المصور المiazza في جانب الصحن ولم يلتزم برسمها في وسطه كالمعتاد ، لكن وكما سبق القول فإن المصور هنا يشير إلى عناصره المعمارية المشتركة والمتماثلة مع العمائر القائمة بشكلها تماماً أو الإشارة إليها دون اعتبار لموقعها من المنشأة أو دون اعتبار لإظهار الدقة المتناهية في التشابه فيما بينها على اعتبار أن متن المخطوط ربما يشير إلى أشياء أخرى أكثر أهمية من إظهار هذا التشابه خاصة إذا وضعنا في الاعتبار ما سبق ذكره من أن هناك بعض العناصر المعمارية التي لم تظهر قط في صور المخطوطات وعلى سبيل المثال الصحن في تصويره مخطوط " كشف الأسرار " .

أما عن الإيوانات فإن الإيوان كان أكثر ظهوراً في صور المخطوطات من صحن المنشأة نظراً لأن المصور كان يقوم بتصوير بعض الموضوعات داخل إحدى الإيوانات مثل تصوير حلقة تعليم أو خطبة الجمعة أو ما شابه ذلك ولذلك فقد أتيح للمصور رسم أشكال الإيوانات المختلفة وأشار إلى أهمية وحجم الإيوان عن طريق رسم العناصر المختلفة التي

يشتمل عليها هذا الإيوان أو ذاك فعلى سبيل المثال عندما كان المصور يقوم برسم إيوان القبلة فإنه يرسم العناصر المعمارية التي يشتمل عليها إيوان القبلة .

ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٣٥) رسم الفنان رواق القبلة وكأنه مستطيل الشكل يطل على صحن المنشأة ببائكة من ثلاثة عقود كما يشتمل الإيوان على منبر خشبي ذي درجات متعددة وجلسة للخطب ومسند خلفي والمنبر هذا يوضح تماما أن هذا الإيوان يمثل إيوان القبلة بالإضافة إلى رسم المحراب خلف الخطيب ، وهناك صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد سمرقند (لوحة رقم ٢٨) وهي مماثلة للصورة السابقة من حيث الموضوع والعناصر المعمارية والإيوان هنا يطل على الصحن ببائكة ثلاثية بالإضافة إلى رسم المنبر الخشبي بشكل دقيق ، وهناك صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد يخطب في مسجد (لوحة رقم ٣٦) واشتملت أيضا على نفس العناصر المرسومة بالتصويرتين السابقتين مما يؤكد أن هذا الإيوان يمثل إيوان القبلة ويمكن ملاحظة أوجه التشابه والاختلاف بين رسم إيوان القبلة في هذه التصاوير وبين مثيله في العمائر القائمة سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي أو المملوكي حيث يتشابه رسم الإيوان مع مثيله بالعمائر القائمة في اشتماله على المنبر الخشبي لأن المكان الطبيعي للمنبر هو إيوان القبلة كما يشتمل أيضا على المحراب أما عن أهم أوجه الاختلاف فيما بينهما فهي :

رواق القبلة في هذه التصاوير يطل على الصحن ببائكة ثلاثية العقود بينما كانت إيوانات في العمائر الأيوبية والمملوكية تطل على الصحن بعقد كبير اختلف في شكله ما بين النصف دائري وبين العقد المنكسر نظراً لاختلاف التخطيط وكانت مثل هذه البائكات الثلاثية التي تطل على الصحن تقتصر على أروقة المساجد فقط التي كانت تشتمل على صحن وأربعة أروقة أكبرها رواق القبلة حيث كانت الأروقة تتكون من مجموعة من البائكات التي تسير بشكل متوازي لجدار القبلة أو بشكل عمودي .

ومن خلال الدراسة يمكن القول إن المصور قام برسم شكل البائكة في كافة رسومه بهذا الشكل لأنه الأسهل بالنسبة له فعندما يقوم برسم عقد منكسر يمثل واجهة الإيوان فإن ذلك يصبح من الصعب لعدم توفر المساحة المتاحة له على اعتبار أن رسم البائكة بهذا الشكل يشير إلى نوعية العنصر المعماري بالإشارة إليه بأنه إيوان القبلة أو أحد الإيوانات الجانبية كما سنرى . ويعتقد الباحث أن هذا الأمر لم يخل بمقصد الفنان فرسم البائكة هنا فيه إشارة واضحة إلى شكل الإيوان كونه يطل على الصحن ببائكة ثلاثية أو عقد منكسر فهذا الأمر يعد بسيطاً بالنسبة للمصور إذا وضعنا في الاعتبار أن هدفه الأساسي هو توضيح موضوع الصورة بالشكل أو الطريقة التي تتناسب مع الإمكانيات المتاحة له .

ولم تقتصر إشارة المصور إلى رواق القبلة ببائكة ثلاثية تطل على الصحن فحسب بل إنه سلك نفس المسلك عند الإشارة إلى الأروقة الجانبية وذلك في صور المخطوطات سواء ما ينسب منها إلى العصر الأيوبي أو المملوكي كما في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل أبا زيد في أحد مساجد المغرب (لوحة رقم ٣٩) وفيها رسم الفنان مجموعة من الأشخاص في حلقة علم وخلفهم بائكة ثلاثية العقود تمثل إحدى الأروقة التي تطل على الصحن ومما لا شك فيه أن هذا الرواق ليس رواق القبلة لعدم اشتماله على العناصر الرئيسية التي يشتمل عليها رواق القبلة والتي سبقت الإشارة إليها بل يمثل إحدى الأروقة الجانبية التي كان يتم فيها تدريس أحد المذاهب الدينية لكن الفنان رسمه وهو يطل على الصحن ببائكة ثلاثية شأنه في ذلك شأن رواق القبلة ومشابهاً للتماثل الذي كان يسلكه المعماري في بناء الأروقة المختلفة في المنشأة الواحدة بشكل متماثل تماماً ويدل على ذلك صور من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السليمانية باستانبول (لوحة رقم ٢٤) حيث رسم الفنان شخص يجلس على مقعد خشبي وبجواره بائكة ثلاثية تطل على صحن المنشأة وتمثل إحدى الأروقة الجانبية ومع ذلك تتشابه مع الصور التي تمثل رواق القبلة في هذا العنصر بالرغم من عدم اشتمال التصوير على العناصر المعمارية التي كانت تميز رواق القبلة عن غيره كالمنبر والمحراب وهناك أيضاً صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية باكسفورد بانجلترا (لوحة رقم ٣١) وفيها رسم الفنان شخص في حديث ربما يمثل حديث

علم أو حديث ديني في إحدى الأروقة الجانبية لمنشأة معمارية ، والتي خصصت لتدريس المذاهب المختلفة ولا يخفى علينا أن الفنان رسم بائكة ثلاثية تطل على صحن المنشأة شأنها في ذلك شأن الصور التي كانت تمثل رواق القبلة مع اختلاف في أشكال العقود .

والخلاصة هنا أن المصور استطاع التعبير عن أروقة المنشأة المختلفة سواء رواق القبلة أو الأروقة الجانبية وذلك برسم مجموعة من العناصر التي تميز بها كل رواق وعلى وجه الخصوص رواق القبلة وتشابهت كافة الصور التي تم استعراضها في أن الرواق يطل على الصحن ببائكة ثلاثية كما تتشابه أيضا موضوع التصويرة التي تمثل رواق القبلة في أنه خطبة داخل مسجد ويحسب للفنان نجاحه في التعبير عن هذا العنصر المعماري بالرغم من رسم القليل من العناصر الملحقة بكل رواق .

أما بالنسبة للعقود فقد كان هناك أوجه تشابه واختلاف بين رسوماتها في صور المخطوطات وبين مثيلاتها القائمة في العماائر الدينية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومن أبرز أوجه التشابه :

■ تشابه شكل العقد المنكسر في صورة من مخطوط كلية ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٤٣) مع أشكال العقود المنكسرة التي تتوج الحنايا التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب كما تشابه أيضا مع أشكال العقود المنكسرة في معظم العماائر الدينية الأيوبية لا سيما في ضريح الخلفاء العباسيين وفي ضريح شجرة الدر كما ظهر أيضا العقد المنكسر في ضريح الإمام الشافعي حيث توج النوافذ التي تتوسط الواجهات السفلية للضريح .

وفي العصر المملوكي استخدم هذا النوع من العقود بشكل أفضل في غالبية العماائر حيث يتوج فتحات الإيوانات المختلفة التي تفتح على الصحن في مسجد الناصر محمد بن قلاوون ومدرسة السلطان حسن .

■ كما تشابه أيضا العقد الثلاثي الذي ظهر في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣١) مع مثيله في عماائر العصر المملوكي حيث ظهر العقد الثلاثي بمدرسة السلطان حسن يتوج المدخل الرئيسي للمدرسة وأيضا ظهر في مدرسة خانقاه أبو سعيد برقوق يتوج أيضا المدخل

الرئيسي للمدرسة ومملوء بالمقرصات ونفس الشيء في العقد الذي يتوج مدخل مدرسة المؤيد شيخ وربما يظهر هنا اختلاف واضح بين أشكال العقود الثلاثية في صور المخطوطات وبين مثيلاتها المشار إليها في انعدام ظهور المقرصات التي كانت تملأ العقود الثلاثية في العماير المملوكية في صور المخطوطات فلم نشاهد عند ثلاثي مملوء بالمقرصات ظهر في صور المخطوطات بالرغم من انتشار مثل هذه العقود في عمائر المماليك كما سبقت الإشارة .

■ العقد النصف دائري ظهر أيضا بصورة واضحة في صور المخطوطات وأبرزها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٩) وفيها نشاهد ثلاثة من العقود النصف دائرية ونفس الشيء في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٥) وقد تشابه هذا الشكل مع أشكال العقود النصف دائرية التي انتشرت خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وما أكثرها .

لكن هناك بعض أوجه الاختلاف في ظهور بعض أشكال العقود في المنشآت المعمارية وخاصة خلال العصر المملوكي ولم تظهر في صور المخطوطات وأبرزها :

العقد الخموس وهو مصطلح صناع نسبه إلى الطريقة التي ينفذ بها وأحيانا يرد عقد مصلب أي أن السقف يتكون من أربع قبوات تلتقي في وسط السقف فتكون شكلا مصلبا^(١) (القبو المروحي) وقد ظهر هذا العقد بصورة واضحة في مسجد آق سنقر (المسجد الأزرق) (لوحة رقم ١٤٣) في حين لم نشاهد مثل هذه العقود في صور المخطوطات وأيضا هناك عقد ذات أربع مراكز (مدبب) بمسجد المؤيد شيخ فوق الدخلة التي في جدار المقعد المطل على باب زويلة^(٢) .

وهناك ما يسمى بالعقد المركب وظهر في مدخل قصر بشتاك ويقع في الجهة الغربية وهو عبارة عن عقد مركب من ثلاثة عقود متداخلة^(٣) وهذه الأشكال أيضا من العقود لم نشاهدها في صور المخطوطات وربما تكون هذه الأشكال من العقود تحتاج إلى مساحة

(١) فهمي عبد العليم : نحو وعي حضاري معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب (جامع المؤيد شيخ) ، ص ٤٦ .

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية في القاهرة ، ص ١٤٥ .

(٣) محمد محمد أمين ، ليلي علي إبراهيم : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ١٨ - ٨٢ .

أكبر من المساحة المتاحة للمصور لرسم عناصر موضوعه كما أنها كانت تحتاج إلى إتباع تام لقواعد المنظور^(١) من أجل رؤية العقد بشكل واضح وخاصة العقد الخمس في الوقت الذي تجاهل المصور في كثير من الأحيان إتباع قواعد المنظور .

أما بالنسبة للأعمدة فإذا كان هناك الكثير من أوجه التشابه بين رسوماتها في صور المخطوط وبين مثيلاتها في العمائر القائمة كما سبقت الإشارة^(٢) إلا أن هناك بعض أوجه الاختلاف فيما بينها ومن أبرزها عدم ظهور أشكال الأكتاف (الدعائم)^(٣) في صور المخطوطات بالرغم من استخدام هذا العنصر المعماري في بعض المنشآت المعمارية خلال العصر المملوكي ومن أمثلتها أشكال الأكتاف في مجموعة السلطان قلاوون بشارع المعز لدين الله (لوحة رقم ١٤٤) وأيضا في مسجد آق سنقر (لوحة رقم ١٤٢ ، ١٤٥) وربما يكون من أسباب ذلك نفس الأسباب التي أدت إلى عدم ظهور بعض أشكال العقود السابقة الذكر .

أما عن المنشآت المدنية وعناصرها المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فإننا باستعراض بعض صور المخطوطات هذه يمكن استنباط أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها القائمة عن طريق دراسة بعض هذه العناصر وأهمها تخطيط المنشأة المدنية .

فالناظر إلى صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي يلاحظ عدم اهتمام المصور برسوم المنشآت المدنية بكافة تفاصيلها بمعنى أننا بالفعل لم نعثر على صور كثيرة تشتمل على منشآت مدنية ظهرت بكافة عناصرها المعمارية سواء الخارجية أو الداخلية فهل طغت رسوم العمائر الدينية على رسوم العمائر المدنية ؟ ولا يمكن اعتبار هذا الأمر صحيحاً ذلك لأن رسوم العمائر الدينية أيضا تعد قليلة إذا ما قورنت بحجم وعدد العمائر المدنية القائمة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وفي نفس الوقت لا يمكن القول إن مثل هذه المنشآت المدنية كانت لا تستحوذ على اهتمام الفنان في كل الأقطار

(١) انظر صفحات ٣٠٠.٣٠٧ من هذا البحث .

(٢) انظر صفحة ٧٢ من هذا البحث .

(٣) الدعامة في المصطلح الأثري المعماري هي المساند والأكتاف المربعة أو المستطيلة أو الدائرية أو نصف الدائرية التي تستند عليها سقوف العمائر المختلفة إما بشكل مباشر أو على بوائك أو عقود فوق هذه الأكتاف أو الدعائم . انظر :

عاصم رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، ص ١٠٨

بل على العكس فقد ظهرت رسوم العمائر المدنية بأشكال متكاملة في إيران على سبيل المثال شاهدنا الفنان يرسم شكل المبنى من الخارج بواجهاته المتعددة وطواقمه المتعددة أيضاً ثم يرسم من خلال هذه الصورة بعض الملحقات الداخلية ويعتمد إظهار بعض تفاصيل المنشأة من الداخل عبر إحدى النوافذ الخارجية وإذا تعدد ذلك فإنه يرسم تفاصيل بعض الملاحق أو الحجرات الداخلية وكأنها جزء لا يرتبط بشكل المنشأة مخالفاً بذلك قواعد المنظور وربما الأمثلة التي سوف نستعرضها في الدراسة توضح هذه النقطة ففي صورة من مخطوط منظومات خواجو كرمانى المحفوظ بالمتحف البريطانى بلندن تحت رقم (إضافة ١٨١١٣)^(١) والتي تمثل الأمير هماي يقف على باب الأميرة همايون (لوحة رقم ١٤٦) وفيها رسم الفنان قصراً ملكياً متعدد الطوابق وله واجهتين كما رسم أيضاً الشرفات التي تطل على الخارج والتي تقف في إحداها الأميرة كما رسم القصر بشكل متدرج لكي يظهر عدد الطوابق التي يشتمل عليها ويهمننا من هذه التصويرة شكل المبنى المرسوم بكافة عناصره وطواقمه حيث يمكن القول إن هذا الشكل لم يظهر في أي من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وهناك صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الاحتفال بزواج هماي من الأميرة همايون (لوحة رقم ١٤٧) وتمثل الصورة بشكلها العام خلفية معمارية لقصر ملكي من الداخل ونجح المصور في رسم تفاصيل ملاحق المنشآت المعمارية من الداخل كما فعل في رسم المنشآت من الخارج ولعل رسم المنشأة من الداخل وجد في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي ولكن بشكل مختلف إلى حد ما عن ذلك فقد رسم المصور هذه المنشأة بشكل متكامل وكأنها متعددة الطوابق ثم رسم تفاصيلها من الداخل حيث رسم كل حجرة بما فيها من تفاصيل وكأنها لا ترتبط بالحجرة الأخرى ومخالفاً بذلك قواعد المنظور وكأن المبنى بهذا الشكل يعتبر قطاع رأسى ويظهر تفاصيل الملاحق الداخلية كلاً حسب ما يحتويه^(٢) أما في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي

(١) تم نسخ هذا المخطوط ببغداد بخط يد الخطاط المشهور " مير علي التبريزي " في سنة ٧٩٨ هـ ١٣٩٦ م ويشتمل على تسع صور تحمل إحداها توقيع المصور " جنيد نقاش السلطاني " .

Sheila Rcanby : Persian painling , British Museum press,london 1993 .p1.,24,p,45

(١)

فإن المصور كان يرسم الملاحق الداخلية في واجهة التصوير فكانت كل صورة تمثل إحدى هذه الملاحق وما يتم بداخلها من موضوعات وما تشتمل عليه من عناصر كما في صور مخطوطات الشاهنامه .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك بعض الصور تنسب إلى المدرسة التيمورية والتي نجح المصور فيها في رسم المنشآت المعمارية المدنية بأشكالها الخارجية المتكاملة ومن أمثلتها تصويرتين من مخطوط جلستان لسعدي المحفوظ بمكتبة تشستريتى بدبلن (تحت رقم ١١٩)^(١) وتمثل إحدى التصويرتين محادثة الوزير الدرويش مع الملك (لوحة رقم ١٤٨) وفيها رسم الفنان مبنى من عدة طوابق وله واجهتين ويلاحظ أن المبنى هنا أكثر دقة وتنظيماً ويبدو فيها أيضاً أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى منظر الشرفة التي تبرز عند واجهة المبنى بشكل دقيق وهناك صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل شخصاً يقف عند باب محبوبته (لوحة رقم ١٤٩) كما أن هناك أمثلة للعديد من صور المخطوطات التي اشتملت على منشآت معمارية وخاصة المدنية والتي تنسب إلى إيران ورسمت بشكل متكامل^(٢) وبشكل يفوق ما ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى مصر وسوريا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فهل كان هناك أسباب قوية وراء ذلك ؟

وقبل استنتاج مثل هذه الأسباب نستعرض بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي والتي اشتملت على رسوم المنشآت المدنية سواء من الداخل أو الخارج .

فمن حيث العناصر المعمارية الخارجية فهي قليلة جداً ويظهر فيها عدم اهتمام المصور بإظهار المنشأة من الخارج بكل تفاصيلها أو حتى بعض هذه التفاصيل ففي تصويرة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٨) وفيها يظهر الرجلين وكأنهما أمام منشأة من الخارج ويقفان أمام مدخل المنشأة حيث لم يهتم المصور بتحديد التفاصيل المعمارية للمنشأة بشكل دقيق فرسم كتفين يمثلان كتلة المدخل دون تحديد هذه الكتلة بشكلها المعتاد بالإضافة إلى أنه أغفل تماماً رسم باب

(٢) نسخ هذا المخطوط في سنة ٨٣٠ هـ ١٤٢٦م ويشتمل على ثماني صور ملونة .

(٣) لمزيد من التفاصيل أنظر :

Robert Hillen brand : Persian painting for the Mongols , to the gojars , London – New York 2000

الدخول أو تحديده وعلى ذلك وكما سبق القول فإن رسوم المنشآت المعمارية المدنية التي ظهرت في رسوم المخطوطات والتي ظهرت بها الواجهات الخارجية للعمائر كانت قليلة جدا إذا ما قورنت بما سبق الحديث عنه من صور المخطوطات في إيران لكن هناك إحدى صور مخطوطات الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستنبول (لوحة رقم ٥٣) ظهرت بها إحدى واجهات المنشآت المدنية بشكل اكتملت فيها تفاصيل الواجهة أكثر من ذي قبل حيث رسم المصور إحدى المباني التي تتكون من طابقين ورسم واجهة عريضة يتوسطها المدخل ويتوج هذا الطابق أشكال الشرافات المسننة ويظهر الطابق الثاني يطل على الخارج بنافذة يتقدمها شرفة تمتد بطول الواجهة ويظهر مجموعة من النساء بالطابق العلوي ولعل هذه الصورة من الأمثلة التي اشتملت على رسوم المنشآت المعمارية المدنية ونجح الفنان في إظهارها بشكل متكامل حيث تظهر كافة العناصر المعمارية من حيث الشكل العام للمنشأة وتخطيطها وبالتحديد في رسم الطابق العلوي مشيرا إلى أنه الطابق الخاص بالحریم (الحرمك) كما رسم سلم داخلي يؤدي إلى ملاحق أخرى علوية منتهية بقبة صغيرة تغطي هذه الملاحق وهنا يمكن القول إن الفنان بالفعل أظهر جانبا لشكل المنشآت المدنية التي كانت تتبع في ذلك الوقت ومع ذلك فإن هناك عناصر معمارية بارزة كانت تمثل إحدى مميزات واجهات العمائر المدنية ولم تظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وأبرزها المشربية والتي كانت تستخدم لتبريد أواني الشرب ولترطيب جو الغرف^(١) ولعل عدم ظهور هذا العنصر هو نتيجة طبيعية لعدم ظهور واجهات المنشآت المعمارية المدنية بشكل كبير .

أما رسوم العمائر المدنية من الداخل فقد كانت أكثر استخداما في رسوم وصور المخطوطات ولعل الفنان قد وجد فيها متنفسا أكثر من رسوم العناصر الخارجية لعدة أسباب أهمها أن موضوع التصوير كان يتم داخل المنشأة وبالتالي فالأمر أصبح سهلا بالنسبة لرسمه ، كما أن رسم حجرة وملاحق صغيرة أسهل بكل المقاييس من رسوم العمائر من الخارج التي تشتمل على تفاصيل كثيرة تحتاج إلى مساحة أكبر والتي في الغالب لم تنح

(١) استنبط المهندس المعماري طريقة عمل المشربية وهي عبارة عن نوافذ من الخشب بها فتحات يتخللها الهواء لتساعد على

السماح لنساء الدار من رؤية من بخارجه دون رؤيتهن من عابري الطريق . انظر :

Henry , Martin : L'art Musulman , paris 1926 , fig B,p.,37

للمصور في جميع الصور التي يرسمها ويؤكد هذا الكلام أن هناك صورا من العصر الأيوبي ظهرت فيها بعض المنشآت المعمارية من الداخل ومنها صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس (لوحة رقم ٦٩) وفيها رسم الفنان إحدى القاعات الداخلية لأحد القصور ويتصدر هذه التصويرة عقد مفصص ربما يفصل هذه القاعة عن قاعة أخرى أو يتوسط هذه القاعة وعلى الرغم من عدم وضوح تفاصيل معمارية أخرى إلا أن الفنان عبر عنها بأقل التفاصيل المعمارية وهي إشارة واضحة إلى أن الفنان كان دائما يعبر عن موضوع الصورة بأقل التفاصيل كما سبقت الإشارة ، وهناك صورة أخرى من نفس المخطوط تمثل الملك بلاز وزوجته إيراخت (لوحة رقم ٨٩) وقد رسمهما الفنان يتحدثان إلى بعضهما البعض في إحدى القاعات الداخلية وأشار الفنان إلى أن هذه القاعة تغطيها قبة صغيرة وتعد التفاصيل المعمارية أيضا قليلة لكن هذا لم يمنع الفنان من التعبير عن مثل هذه المنشآت من الداخل .

وبقليل من التفاصيل المعمارية استمر الفنان على ذلك في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي لإظهار المنشأة من الداخل والإشارة إلى ملاحق المباني المدنية في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن تحت رقم ٧٢٩٣ إضافة والتي تمثل أبا زيد في مقابلة مع الحارث (لوحة رقم ١٩) حيث رسم الفنان الحارث يجلس في غرفة مستندا على مسند مستطيل الشكل داخل إحدى الحجرات وأمامه أبا زيد يدخل عليه وقد رسم إحدى الحلقات المعمارية التي تمثل عقد ذات أركان نصف دائرية ووسطه مستطيل الشكل وتغطي هذه الحجرة شخشيخة ذات زخارف دالية .

ونفس الشيء في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) حيث رسم الفنان إحدى الحجرات التي تنفصل عن بقية القاعات الأخرى عن طريق عقد أقرب في شكله للعقد المرسوم في الصورة السابقة .

وبالإضافة إلى أشكال القاعات والحجرات استطاع المصور رسم أبرز العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها المنشآت المدنية وهو المقعد الذي يطل على واجهة البناء ببائكة من ثلاثة عقود كما في صوره من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس

والتي تمثل الناسك وابنه وقد عضته حية (لوحة رقم ٦٨)^(١) وفي مخطوط الشاهنامه اهتم الفنان برسوم المنشآت من الداخل فرسم ملاحق وحجرات وقاعات مختلفة ففي واحدة من صور هذا المخطوط والتي تمثل رستم يقتل الفيل (لوحة رقم ٦٣) رسم الفنان إحدى حجرات النوم حيث نشاهد سرير يعلوه ستارة وفي صورة أخرى تمثل تنصيب كيقباد (لوحة رقم ٧٠) رسم الفنان قاعة كبيرة تمثل قاعة العرش وأظهر فيها الفنان كرسي العرش بشكل رائع بالإضافة إلى اهتمامه برسم مجموعة من العقود المختلفة كالعقد المنكسر والعقد الثلاثي وكلها عناصر معمارية ظهرت بكثرة في المنشآت المدنية خلال العصر المملوكي كما كان لها نفس الظهور في العمائر الدينية .

وبعد استعراض هذه الصور يمكن العودة إلى السؤال المطروح وهو : ما هي الأسباب التي أدت إلى ظهور أشكال المباني المدنية بصورة كاملة في صور كثيرة تنسب إلى إيران وقلعة مثل هذه الرسوم في صور المخطوطات التي تنسب إلى مصر وسوريا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ؟

ولعل من أبرز هذه الأسباب أن أشكال المنشآت المدنية بطوابقها المتعددة كانت منتشرة بكثرة في إيران بينما نجد الأمر يختلف في مصر حيث إن المنازل التي كانت قائمة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي قليلة وهناك سبب آخر وهو موضوع الصورة بمعنى أن معظم الصور التي اشتملت على مبان خارجية بأشكالها المتكاملة كانت تمثل أحد الموضوعات الغرامية التي تصور المحبوب يقف أما منزل حبيبته أو تصور المحبوبة تنظر إلى المحبوب من شرفة إحدى الحجرات بالمنزل كما ظهر في الصور التي تم استعراضها حتى أن الصورة التي تنسب إلى مصر خلال العصر المملوكي وهي من مخطوط الشاهنامه والتي اشتملت على منشأة مدنية كاملة كانت تمثل نفس الموضوع وهو زال يتسلق حائط ليصل إلى معشوقته أي أن موضوع الصور متشابه وبالتالي ظهر المبنى بشكل شبه متكامل في حين نجد أن الصور التي لا يمثل موضوعها هذه النوعية من القصص لا يشتمل على مباني خارجية وكانت أكثر تناولا للموضوعات التي تتم داخل المنشأة .

(١) انظر صفحة ١١١ من هذا البحث .

وربما يكون أحد الأسباب القوية وراء ذلك أن هناك مجموعة كبيرة من المصورين ظهوروا في إيران وتميزت كافة أعمالها بالدقة وتناول موضوعات تمثل عمائر قائمة بذاتها بل وصل الأمر إلى أكثر من ذلك حيث ظهرت بعض الصور التي تمثل بناء مسجد أو قلعة أي أن العمائر كانت شغلهم الشاغل وتصويرها أيضا ، ومنها صورة تمثل بناء قلعة للفنان بهزاد^(١) وهي من أشهر أعماله الفنية والتي تدل على أن الفنان لم يهتم برسوم العمائر في صور المخطوطات فحسب بل قام برسم خطوات الإنشاء في هذه التصويرة واشتهر كثير من المصورين برسوم العمائر تعبيرا عن أعمالهم وموضوعاتهم فظهرت بكثرة العمائر المدنية على وجه الخصوص ونفذت بدقة متناهية معبرة عن كافة التفاصيل المعمارية للمنشآت المدنية وعلى العكس من ذلك لم يصل المصورون خلال العصرين الأيوبي والمملوكي برسوم العمائر المدنية إلى هذه الدقة فكانت قليلة .

هذا بالإضافة إلى الدور الهام الذي كان يلعبه الخطاط وقيامه بمهمته قبل المصور الذي لم يجد من المساحة ما يكفي لتنفيذ مثل هذه المنشآت ، ومن الممكن أن يكون خضوع مصر وسوريا للسيطرة المملوكية أحد هذه الأسباب حيث احتفظت رسوم العمائر في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي في تلك البلدان بأسلوب التصوير السائد في المدرسة العربية بينما تغير أسلوب التصوير بالنسبة لإيران وأيضاً بالنسبة للعراق الذي صبغ التصوير بها بالصبغة الصينية والمغولية بعد سيطرة المغول على العراق والقضاء على الخلافة العباسية .

أما بالنسبة للمنشآت العسكرية فلا يختلف الأمر كثيرا عن المنشآت المدنية فهي قليلة ولم تظهر المنشآت العسكرية بصورة متكاملة في صور المخطوطات وبالفعل لم يصل إلينا صورة واحدة تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي ظهرت فيها المنشآت العسكرية كالقلاع على سبيل المثال بشكل كامل لدرجة أن بعض صور المخطوطات التي ظهرت بها عناصر معمارية لمنشآت عسكرية كانت بها أوجه اختلاف كثيرة فحين نستعرض بعض هذه الصور سنجد مثل هذه الاختلافات ومن أمثلتها صورة من كتاب في معرفة الحيل الهندسية للجزري والمحمفوظ في متحف فريزر للفنون بواشنطن تحت رقم (٤٢ ١٠٠ ب) والتي تمثل

(١) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، ص ١٥٠

ساعة الطبالين (لوحة رقم ٥٦) حيث تبدو واجهة إحدى المنشآت العسكرية والتي أمكن تحديد نوعيتها عن طريق مجموعة من الموسيقيين الذين يرتدون الملابس العسكرية وربما تمثل كتيبة الموسيقى العسكرية المعروفة ، والواجهة هنا لا يظهر بها سوى نافذة في وسطها ومتوجة بصف من الساعات تشبه كثيرا الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية وخاصة الدينية منها .

وصورة أخرى من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل ، والمحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن والتي تمثل ساعة المياه (لوحة رقم ٢٦) وفيها رسم المصور واجهة إحدى المباني العسكرية أيضا وفي صورة ثالثة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها المحفوظ بمكتبة طوبقا بسرأي باستنبول والتي تمثل مجموعة رجال مسلحين (لوحة رقم ٥٤) وفيها نشاهد أحد الأبراج وفي أسفله مدخل البرج أو ربما يمثل هذا الباب باب الدخول ويتوجه برج للمراقبة ويغطي البرج قبة مخروطية مضلعة .

وباستعراض هذه النماذج من صور المخطوطات يبدو أن هناك اختلافات كثيرة بين هذه العناصر وبين العناصر المعمارية التي كانت تشتمل عليها المنشآت العسكرية في شكل الواجهات (لوحة رقم ٥٥) وفي شكل الأبراج (لوحة رقم ٥٧، ٥٨) وربما يكون هناك بعض الأسباب التي أدت إلى ذلك ولعل أبرز هذه الأسباب أن المنشآت العسكرية قد تأثرت بعوامل كثيرة أثرت في بنائها وشكلها على الطبيعة بمعنى أن القلعة كانت تتميز بأن لها أربع واجهات مستقلة لتأمينها وسهولة الدفاع عنها بالإضافة إلى اشتغالها على عناصر معمارية كالسور الخارجي والأبراج وفتحات السهام وكلها خاصة بالمنشآت العسكرية لإمكانية الدفاع عنها وبالتالي فإن شكلها المعماري كان يتحدد بناء على الموقع وأهمية المكان وغيرها . فالنسبة للموقع على سبيل المثال عندما ننظر إلى تخطيط جزيرة فرعون بشبه جزيرة سيناء نلاحظ أن الجزيرة عبارة عن تليين من الصخور النارية (تل كبير شمالي وآخر صغير جنوبي) تتدرج بينهما خطوط كنتورية آخذة في الانخفاض مكونة في المساحة بينهما ما يشبه التل وبذلك يتأكد أن شكل القلعة تأثر بموقعها وشكل المكان وشكل التضاريس بهذه المنطقة^(١) وكل ذلك كان يمثل صعوبة بالغة على المعماري نفسه وبالتالي

(١) وزارة الثقافة - هيئة الآثار المصرية (آثار جزيرة فرعون) الكتاب غير مرقم

فإن الصعوبة بطبيعة الحال ستكون أكبر على المصور لتصوير مثل هذه القلاع أو رسم أشكال قريبة الشبه منها في صور المخطوطات وربما اكتفى المصور برسم بعض العناصر المعمارية القليلة كالبرج أو واجهة بسيطة تشير إلى أن هذا المكان أو ذلك يمثل منشأة عسكرية لكن هذا لا يمنع من أن هناك ندرة في أشكال ورسوم العماثر العسكرية في صور المخطوطات لا تعفي مصوري العصرين الأيوبي والمملوكي من التقصير في رسم أشكال لمنشآت عسكرية وخاصة العصر الأيوبي ذلك العصر الذي اتسم بالحروب ومع ذلك لم نشاهد صورة واحدة ترجع إلى هذه العصر تمثل إحدى المنشآت العسكرية بالرغم من أن بعض المؤلفات أشارت إلى وجود مخطوطات مزوقة في عصر الأيوبيين جاء مثلا أن أحد الأشخاص قدم إلى صلاح الدين أثناء حصاره للصليبيين في عكا كتابا مصورا في مكاييد الحروب ومنازلة المدن^(١).

(٢) جاء في ترجمة أبي الحسن علي بن موسى المعروف بابن سعيد الأندلسي في "نفح الطيب" يقول عن مصنفاته منها قوله "ولما أجرى ابن سعيد في بعض مصنفاته ذكر الملك العادل ابن أيوب قال ما نصه: وكان من أعظم السلاطين دهاء وحزما، وكان يضرب به المثل في إفساد القلوب على أعدائه وإصلاحها له. ويحكي أنه بشره شخص بأن أميرا من أمراء الأفضل بن صلاح الدين فسد عليه فأعطاه مالا جزيلا وأرسل مستخفيا إلى المذكور يزيد بصيرة في الانحراف عن الأفضل ويعده بما يفسد الصالح فكيف الفاسد. قال: وكان يمنع حتى يوصف بالبخل، ويجود في مواضع الجود حتى يوصف بالسماح. وكان صلاح الدين وهو السلطان، يأخذ برأيه وقدم له أحد المصنفين كتابا مصورا في مكاييد الحروب ومنازلة المدن وهو حينئذ على عكا محاصرا للفرنج فقال له: ما نحتاج إلى هذا الكتاب ومعنا أخونا أبو بكر" انتهى. انظر: أحمد تيمور: التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور زكي محمد حسن، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٢، ص ٤٤.٤٣).

الفصل الثانى

أوجه التشابه والاختلاف بين أشكال التحف التطبيقية
فى صور المخطوطات وبين مثيلاتها بالمتاحف المختلفة
فى العصرين الأيوبي والمملوكى

كانت التحف التطبيقية بكافة صورها وأشكالها أبرز ما اشتملت عليه صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولقد كان لاستخدام الفنان لأشكال مثل هذه التحف مغزى بل أكثر من مغزى وربما يكون ذلك سببا رئيسيا في كثرة أشكال ورسوم التحف التي ظهرت في صور المخطوطات أكثر من أشكال ورسوم العناصر المعمارية .

أما عن المغزى الأول فقد اهتم الفنان برسم التحف التطبيقية في صور المخطوطات للإشارة إلى المكان الذي تم فيه موضوع وأحداث الصورة فعلى سبيل المثال عندما يقوم الفنان برسم مجموعة من المشكاوات التي تتدلى من سقف إحدى ملاحق المنشأة فإنه بذلك يشير بما لا يدع مجالا للشك إلى أن هذا المكان يمثل مسجدا دون الدخول في كافة تفاصيل المسجد المعمارية أي أنه أغفل رسم المسجد من الخارج كما أغفل تخطيطه ورسم بعض ملاحق وإشارات في صورته بمجموعة المشكاوات هذه للدلالة على ذلك وقد أصاب في ذلك لأن المكان الذي توضع فيه مثل هذه المشكاوات لا شك أنه يمثل مسجدا أو مدرسة أو خانقاه أي أنه منشأة دينية ، كما أنه عندما يقوم برسم مجموعة من التحف التطبيقية التي تمثل أواني منزلية تستخدم في الاستعمال اليومي كالإبريق على سبيل المثال فإنه يشير بذلك إلى مكان أحداث الصورة وأنها ربما داخل إحدى المنشآت المدنية كالمنازل والقصور عكس رسم مجموعة من قوارير الخمر أو كوؤوس الشراب والتي تشير إلى أن هذا المكان يمثل إحدى الحانات ويقاس على ذلك بقية أشكال التحف التطبيقية .

أما عن المغزى الثاني في اهتمام الفنان برسوم التحف التطبيقية في صور المخطوطات فهو الإشارة إلى وظيفة التحفة لأن الفنان لم يرسمها عبثا أو دخلا على الصورة أو لملء فراغات داخل الصورة بل رسمها ليوضح وظيفتها الحقيقية وهو جانب مهم وقد نجح الفنان في الإشارة إلى وظيفة كافة التحف التطبيقية بسهولة ويسر بمعنى أنه عندما يقوم برسم مزهرية على سبيل المثال فإنه يضع بها مجموعة من الزهور أو عندما يرسم صينية فإنه يضع عليها الأطعمة المختلفة وكذلك بالنسبة لأطباق الفاكهة وكوؤوس الشراب وهناك أمثلة كثيرة في صور المخطوطات ظهرت بها التحف التطبيقية وهي تكتسي برسم مقتنياتها حتى أن بعض الكوؤوس استطاع الفنان أن يرسم أو يلون منسوب المياه أو الشراب بها .

أما عن المغزى الثالث فهو الجانب الزخرفي ولعل هذا الأخير كان رغبة ملحة لدى كافة فناني العصر الإسلامي فالطابع الزخرفي كان من أولى الاهتمامات للفنان المسلم بل والمسيحي أيضا حيث اهتم الفنان بهذه الجزئية وحينما رسم الفنان إحدى أشكال التحف التطبيقية دون إشارة إلى وظيفتها فإن الجانب الزخرفي يكون هو الغالب حيث شاهدنا أحيانا وعلى سبيل المثال مزهريّة مرسومة وليس بها زهور كما في صورة من مخطوطات مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بلندن وتمثل مشهد في حانة (لوحة رقم ١٠٣) ولعل المغزى الأخير لم يكن بالصورة الضرورية لأن المصور قلما يترك تحفة دون إعطاء إشارة إلى وظيفتها حتى رسم مزهريّة بهذا الشكل فلا يعد خروجاً عن المألوف وخاصة في الصورة الثانية التي تمثلت فيها كافة الأشكال الزخرفية من زخرفة ملابس الأشخاص ورسوم الستائر وتميزت أيضا بالألوان الزاهية مما دعا المصور إلى رسم المزهرية دون وضع مجموعة من الزهور للإشارة إلى وظيفتها لأنه رسم المزهرية بلون داكن لإظهارها، لإدراكه بأن رسوم الصورة ذات ألوان زاهية ربما لا تظهر معها ألوان الزهور التي سوف يضعها داخل المزهرية .

وخلاصة القول هنا إن رسوم التحف التطبيقية ظهرت بكثرة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وظهرت معظم هذه التحف بأشكال متشابهة لمثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة والتي تنسب إلى نفس الفترة التاريخية ومع ذلك فإن هناك بعض أوجه الاختلاف فيما بينها سوف نشير إليها باستعراض أشكال ورسوم التحف التطبيقية والتي من أبرزها التحف المعدنية التي تنوعت كثيرا في صور المخطوطات ومنها أشكال الأسلحة حيث ظهرت السيوف المستقيمة والسيوف المقوسة ، وقد سبق الحديث عن أن معظم هذه الرسوم تشابهت مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة^(١) ولعل أشكال السيوف وطريقة صنعها جعلت من السهل على المصور أن ينقلها إلى تصاويره بنفس أشكالها فرسم السيف لا يحتاج إلى مساحة كبيرة كما أنه لا يحتاج إلى تعقيد في رسمه حتى في مقبضه الذي يعد أيضا سهلاً ولذلك فإن أوجه التشابه بين ما وصلنا من سيوف مختلفة خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وبين ما ظهر في صور المخطوطات خلال

(١) انظر صفحات ١٢٦ - ١٣٢ من هذا البحث .

هذين العصرين تعد كثيرة أما أوجه الاختلاف فهي قليلة ولعلها كانت أكثر ظهوراً في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ففي صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الإمبراطور هيرودوس (لوحة رقم ٧٣) وفيها نشاهد رسم السيف المستقيم الذي يتمنطق به ذلك الحارس الذي يسلم الرأس لسالوم حيث يبدو من رسم السيف أن الجزء العلوي منه عريض بشكل يخالف المؤلف تماماً فالمعتاد في صنع السيف أن يقل عرضه كلما اقتربنا من قمته أو سنه الأمامي حتى يؤدي وظيفته بشكل جيد كما أنه لا يمكن اعتباره إحدى السيوف التي كانت تستخدم لحملها في المناسبات لأن الجندي الذي يحمله من الجنود وليس من الأمراء أو السلاطين والواضح أن التصويرة بشكل عام تميزت بإهمال المصور لبعض تفاصيلها حيث إن الجندي لا يرتدي الخوذة على سبيل المثال ، كما أن الغمد الذي بداخله السيف ينتهي بقمة كروية الشكل قلما نجدها في أشكال الأغمد التي كانت تحفظ بها السيوف ويتضح ذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد ومعه الحارث على ظهر جملين في رحلة برية (لوحة رقم ٧٤) حيث يظهر هنا غمد السيف وشكله .

أما عن الرماح فهي متشابهة تماماً مع ما وصلنا من رماح خلال العصرين الأيوبي والمملوكي فإذا كان الاختلاف بسيطاً في أشكال السيف فإن الاختلاف هنا يعد نادراً نظراً لأن شكل الحراب لا يحتاج إلى دقة ومهارة من الفنان كما أن الرماح لا تحتاج إلى رسم جراب لحفظها به مثل السيوف ، ولذلك ظهرت الحراب والرماح بأشكالها الطبيعية وبرؤوسها المدببة في معظم ما وصلنا من صور المخطوطات حتى في الرسم الموجود على أحد الأوراق التي ترجع إلى ما قبل القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي (لوحة رقم ٤) إلا أن إحدى صور مخطوط الأربع بشائر المشار إليه والتي تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح (لوحة رقم ٨٠) والتي ظهرت بها أشكال الحراب ذات رؤوس كروية الشكل مما يعد اختلافاً واضحاً بينها وبين مثيلاتها لكن ربما كما سبق القول إن المصور لم يهتم كثيراً ببعض التفاصيل الخاصة بالصورة واكتفى فقط بما يمثل موضوعه دون الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة .

وقد كانت أشكال القوس والسهم والترس أكثر دقة في رسمها وخاصة في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي وكانت متشابهة تماما في كافة أجزائها مع ما وصل إلينا منها ، وقد ظهر ذلك في صور مختلفة من مخطوطات مختلفة (لوحة رقم ٨٤ ، ٨٥) إلا أن الاختلاف واضح أكثر في أشكال الخوذات التي رسمت في صور المخطوطات المختلفة وبأشكال متنوعة (لوحات رقم ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨) وهي تختلف فيما بينها كما أنها أيضا تختلف في أشكالها عن شكل الخوذة المعتاد وإن كانت الخوذ التي ظهرت في صورة من مخطوط كتاب البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٤) تمثل أقرب أشكال الخوذ تشابها مع ما وصل إلينا من خووذ .

أما أوجه الاختلاف الحقيقية بين رسوم الأسلحة في صور المخطوطات وبين مثيلاتها فهو عدم ظهور بعض الأسلحة في صور المخطوطات نهائيا حيث إن هناك أسلحة كانت لها دورها الكبير في الحروب وفي عمليات القتال ولم تظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وكان أبرزها :

الخنجر والذي يتكون عادة من نصل قصير ذي حدين وكان يصنع من الحديد أو الصلب ويثبت به مقبض من المعدن أو من العاج كما كان للخنجر غمد يحفظ به وكان يصنع من المعدن أيضا أو من العاج أو الأبنوس ، ويختلف الخنجر في شكله عن السيف فهو أقصر منه ويصنع دائما بحدين ويندر تزويده بواقية وبالرغم من أهمية الخنجر وشيوع استخدامه في عصر المماليك على وجه الخصوص فإنه لم يعرف من خناجر ذلك العصر سوى خنجر واحد ينسب إلى السلطان طومان باي ويحتفظ به متحف الهرميتاج بليننجراد^(١) ولعل عدم وصول خناجر إلينا من هذا العصر بهذا الشكل يوضح لنا أيضا عدم ظهور مثل هذه النوعية من الأسلحة في صور المخطوطات أو ربما يكون مكان حمل الخنجر بالنسبة للشخص والذي يختلف عن مكان حمل السيف هو السبب وراء عدم ظهور أشكال الخناجر في صور المخطوطات حيث إن المعتاد بالنسبة لحمل الخنجر هو خلف السترة الخارجية للرجل أي أن الخنجر يكون دائما مستورا خلف اللباس الخارجي للجندي أو للشخص المدني الراغب في حمل مثل هذه النوعية من السلاح للحماية ولذلك ربما وجد المصور صعوبة

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، ص ٢٦٥ . ٢٦٦ .

بالغة في رسم شكل الخنجر في صور المخطوطات فكيف يرسم الخنجر وهو عادة يكون مختلفا وربما استعاض عنه برسم السيف المستقيم ذي الحجم القصير .

وبالإضافة إلى عدم ظهور الخنجر في صور المخطوطات لم يظهر أيضا الدرع ، والدرع المعدني يعد من أهم وسائل الدفاع وأسلحته التي استخدمت في كافة العصور الإسلامية وعلى وجه الخصوص خلال العصر المملوكي وكان الدرع يضم رداء حريبا من حديد قد يكون طويلا على هيئة معطف يغطي معظم جسم المحارب أو قصيرا على هيئة قميص يغطي النصف العلوي ، كما يعتبر من مكونات الدرع الواقيات المعدنية التي كان المحارب يلبسها لوقاية رأسه وساعديه ورجليه ولم يصل إلينا أي درع مؤرخ من عصر المماليك ولكن وصلنا بعض الدروع تحمل كتابات تسجيلية تضم اسم السلطان أو الأمير الذي صنع في عهده الدرع وكانت الدروع تصنع من حلق مستديرة من حديد حيث كان ينسج الحلق في صفوف أفقية ورأسية متشابكة وكأنها خيوط السدى واللحمة التي يتكون منها القماش المنسوج^(١) وبالرغم من أهمية هذه النوعية من الأسلحة إلا أن عدم ظهورها في صور المخطوطات يسترعي الانتباه وربما نجد تفسيراً لذلك إذا اعتبرنا أن الدرع كان خاص بلبس الجندي المحارب وكان يرتديه وقت المعركة ولم تصل إلينا أي صور مخطوطات تمثل معارك حربية حتى يتمكن المصور من رسم الدروع التي يرتديها هؤلاء الجنود المحاربون ولذلك فقد انعدم ظهور مثل هذه الدروع في صور المخطوطات حيث إن أشكال ورسوم الجنود التي ظهرت في صور المخطوطات كانت قاصرة على وقوفهم أمام قلعة أو حراستهم لها أو ظهور هؤلاء الجنود في حلقات التدريب والتعليم على أشكال الفروسية وغيرها ولم يظهر أحد الجنود أثناء القتال وهو يرتدي مثل هذه الدروع على اعتبار أن هذا اللباس يقتصر لبسه أثناء المعركة الحربية ، وربما يكون هناك سبب آخر وراء عدم ظهور أشكال الدروع في صور المخطوطات فإذا كان لبس الدروع خاصا بالجندي أثناء المعركة ففي غير هذه الأحوال فإن رسم الجندي لا يعد بالأهمية الكبرى أي أن الجندي المرسوم في صور المخطوطات في غير موضوع القتال يمثل شخصا ثانويا يكمل موضوع الصورة فقط وليس هو الشخصية الرئيسية في التصويرة والمعروف أن الفنان أو

(١) حسين عبد الرحيم عليوه : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، ص ٣١٠ .

المصور دائما ما كان يركز اهتمامه على الشخصية الرئيسية داخل الصورة فيهتم بكل تفاصيلها من ملامح وجلسة وملابس وغيرها دون الاهتمام ببقية الأشخاص ولذلك قل ظهور مثل هذه النوعية من الدروع في صور المخطوطات .

ومن الأسلحة الأخرى التي لم تظهر في صور المخطوطات الطبر (البلطة) وهو أحد أسلحة الهجوم المعدنية التي استخدمها المحارب ولم تقتصر استخداماتها على وقت الحرب فحسب وإنما استخدم الطبر في وقت السلم أيضا في حراسة السلاطين في مجالسهم وفي تحركاتهم داخل قصورهم وخارجها حيث إن إحدى فرق الحراسة الخاصة بالسلاطين المماليك كانت تسمى (بالطبر دراية) نسبة إلى حمل أفرادها للأطبار أثناء الحراسة للسلاطين ، وعن عدم ظهور مثل هذه النوعية من الأسلحة في صور المخطوطات يمكن القول إن عدم ظهور أشكال ورسوم السلاطين في صور المخطوطات بشكل كبير ساعد أيضا على عدم ظهر مثل هذه النوعية من الأسلحة لطبيعة استخدامها وبالتالي فلم يصل إلينا صور مخطوطات تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي ظهر فيها شكل الطبر أو البلطة هذا بالنسبة إلى رسوم الأسلحة بكافة أشكالها .

أما عن بقية أشكال التحف المعدنية التي ظهرت في صور المخطوطات فإن رسوم الأباريق قد تنوعت بشكل واضح في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وبدل على ذلك ما وصلنا من أباريق تحتفظ بها المتاحف المصرية والأجنبية والتي كانت ذات طراز واحد وشكل يكاد يكون نسخة طبق الأصل باستثناء اختلافات بسيطة في بعض أجزاءها كالصنبور أو الفوهة إلا أن بقية أجزاء الإبريق كالقاعدة أو الرقبة تمثل نموذجا متشابها (لوحات رقم ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥) أما ما ظهر في صور المخطوطات فقد تنوعت أشكاله واختلفت في كافة أجزائها سواء القاعدة أو البدن أو الرقبة وكان الاختلاف الأكبر في شكل الصنبور الذي رسم على شكل رأس حيوان خرافي يفتح فمه لينزل منه الماء كما في صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فريزر للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) وأيضا في صور من مخطوط الحيل المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستنبول (لوحة رقم ٩٠) وفيه رسم المصور الصنبور على شكل رأس حيوان بالإضافة إلى رسم طائر يعلو غطاء الإبريق ، وفي صورة أخرى رسم الفنان الإبريق خليطا

بين رسم الزهرية والإبريق بمعنى أنه رسم أجزاء الإبريق بشكل واضح ثم أضاف إليه رسم مجموعة من الزهور وقد وضعت داخل الإبريق ليرمز إليه على أنه مزهرية وذلك في صورة من مخطوط كلية ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٩) والواقع أن الفنان بذلك قد خرج برسم الإبريق هكذا عن وظيفته التي كانت مخصصة لصب المياه واستعماله في حفظ المياه لاستخدامها للوضوء والغسيل وغيرها بينما رسم الزهور هنا ليس له أي معنى وإذا كان المصور كان يرغب أن يرسم مزهرية فإن رسم المزهرية يختلف عن رسم الإبريق تماما والواضح أن الفنان ربما أشار إلى أن هذا المنزل يحتوى على أدوات منزلية متعددة فخلط رسم المزهرية بالإبريق ليشير إلى تعدد هذه الأدوات لكنه لم يوفق في ذلك .

وفي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني (لوحة رقم ٩٢) رسم الفنان شكلا للإبريق يعد أقرب أشكال الأباريق التي رسمت في صور المخطوطات تشابها مع مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة حيث إن الإبريق رسم بكافة أجزائه كالقاعدة والبدن والرقبة كما أن يد الإبريق ذات وضع طبيعي بالإضافة إلى أن الصنبور يتشابه تماما مع مثيله بالأباريق المصنوعة بالفعل .

ومن خلال مجموعة الأباريق المرسومة في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن هناك تشابها في رسم الإبريق بشكل عام أي أن التشابه الواضح هنا يتمثل في الشكل العام للإبريق كرسم القاعدة أو البدن أو الرقبة ويد الإبريق أما الاختلاف فكان في شكل الصنبور الذي تنوع أكثر في صور المخطوطات لكن بحسب للفنان أنه استطاع رسم أشكال متنوعة للإبريق عكس الأباريق التي وصلت إلينا والتي كانت جميعا متشابهة وتعد نسخة واحدة لا توجد فيها أي اختلافات .

وإذا كان هناك تشابها في الشكل العام للأباريق فإن ما وصلنا من أشكال الثريات يختلف تماما عن أشكالها ورسومها في صور المخطوطات وبين ما هو قائم بالفعل في المنشآت المعمارية .

فبالنظر إلى صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نلاحظ أن الثريا كانت دائما ترسم عبارة عن مجموعة من الخانات معلقة في السقف عن طريق مجموعة من

السلاسل المعدنية وقد اختلفت هذه الخانات في عددها ما بين صورة وأخرى فكان عددها ثلاثة في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة ٣٥) ثم زاد العدد إلى سبع خانات في صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفيينا (لوحة رقم ٢٨) وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٩٦) ثم ظهر شكل آخر للثريا في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الامبرو زيانا في ميلانو (لوحة رقم ٩٧) وفيها نشاهد شكلا يختلف عن الأشكال السابقة ومع ذلك فإن ما وصل إلينا من أشكال الثريات يختلف تماماً عن مثل هذه الأشكال كما في الثريا التي تتدلى من سقف إيوان القبلة بمدرسة السلطان قنصوة الغوري (لوحة رقم ٩٨) ويمكن القول إن شكل الثريا في صور المخطوطات في العصر الأيوبي وبداية العصر المملوكي كان يمثل شكلاً متشابهاً للثريات المعلقة بالمنشآت المعمارية والتي ربما يكون قد أصابها التلف ولم يصلنا منها واحدة لتؤكد هذا التشابه ومع تطور العصور تطور شكل الثريا للشكل الذي وجد في صورة مخطوط دعوة الأطباء ولكن ظهور الثريا بشكل مغاير تماماً في مدرسة السلطان قنصوة الغوري يوحي بضخامة المنشأة التي اتسمت جدرانها بالارتفاع الملحوظ وكان من الطبيعي أن يتجاهل الصانع أو المعماري وضع ثريا بهذا الشكل الذي يمثل مجموعة من الخانات لوضع الشموع بها لعدم جدواها في إنارة المنشأة فاستعاض عنها بصنع ثريا أكثر تطوراً وأكثر ضخامة من تلك التي ظهرت في صور المخطوطات لكي تؤدي وظيفتها بشكل تام ولتساعد على إضاءة المكان عن طريق وضع مصابيح ذات إنارة أكثر قوة من تلك الشموع والدليل على ذلك أيضاً انتشار المشكاوات بشكل واضح خلال هذا العصر، وهذا لا يعني أن أشكال الثريات ذات الخانات كانت من وحي الفنان أو المصور بل يمكن القول إنها بالفعل كانت موجودة وأنها كانت تمثل طراز الثريات في العصرين الأيوبي والمملوكي ونظراً لتطور المنشآت المعمارية فكان استخدامها بنفس شكلها ليس له جدوى .

أما عن الطسوت فإن ما وصلنا منها خلال العصر الأيوبي يتمثل في طست السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (١٥٠٤٣) (لوحة رقم ٩٩) وخلال العصر المملوكي ويتمثل في طست السلطان الناصر محمد بن

قلاوون المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن فهي تختلف بعض الشيء عن أمثلة الطسوت التي وصلت إلينا من خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وإذا كان العصر الأيوبي قد ندر في صور المخطوطات المنسوبة إليه أشكال الطسوت إلا أن ما ظهر في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي يشتمل على عدة أوجه للاختلافات حيث إن حجم الطسوت وأشكالها المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية يعد صورة ذات نمط واحد أي أن أشكالها وطريقة صنعها متشابهة تماما مما يؤكد على أن شكل الطست لم يختلف من عصر لآخر على اعتبار أن الأمثلة التي طرحت والتي تنسب إلى العصر الأيوبي والمملوكي متشابهة تماما أما ما ظهر منها في صور المخطوطات فتختلف كثيرا عن هذا الشكل ففي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فريزر للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) نلاحظ أن الطست عبارة عن بدن دائري مائل إلى الشكل المدبب عند قاعه والحواف بارزة للخارج بشكل واضح في حين أن شكل الطست كان ذا بدن دائري ولا نرى فيه هذا الشكل المدبب بل إن القاعدة مسطحة تماما وتعطيه دقة في الشكل ولعل وظيفة الطست نفسها توحى بذلك فلا بد أن يكون القاع مسطحا في حين أن شكل الطست في هذه الصورة يختلف عن الأمثلة التي وصلت إلينا وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٠) نلاحظ أن شكل الطست ظهر بحجم أكبر من الصورة السابقة وأيضا الشكل العام يختلف عما وصلنا من طسوت ، فالملاحظ أن الطست ذو بدن يبدو دائريا والقاع من الخارج ليس به تسطیح بل يأخذ شكلا دائريا مما جعله مختلفا عن الشكل المعتاد للطسوت وربما ومن خلال صور المخطوطات التي ظهرت بها أشكال الطسوت يمكن استنتاج السبب في هذا الاختلاف ، فالناظر إلى الصورة الأولى (لوحة رقم ٦٠) يمثل موضوعها طست الخادمة ويبدو الطست معلقا عن طريق حبل لتوضيح الحيلة الميكانيكية المراد إبرازها كما أن الطست بالتصويرة الأخرى (لوحة رقم ١٠٠) ويمثل طست الكاتبين يبدو محمولا على حامل أو معلقا أيضا دون أن يوضح المصور الشيء المعلق به الطست أي أن الطست في كلتا التصويرتين لا يوضع على الأرض وبالتالي فإن تسطیح القاع ليس له جدوى بالنسبة للمصور طالما أن الطست لن يستند إلى الأرض وسوف يظل هكذا معلقا أي أن ما به من ماء أو أي سائل

آخر لن يتأثر بشكل القاع كونه مسطحا أو دائريا أو مدببا ، كما أن المصور كما سبق القول دائما يركز اهتمامه على إبراز موضوع الصورة دون الاهتمام بعناصر الموضوع المكمل أو الثانوية ويكتفي بالإشارة إليها بما تساعده إمكانياته اعتقادا منه بأن الناظر إلى مثل هذه الصور يكفي فقط موضوع الصورة الوارد في متن المخطوط .

أما عن رسوم الصواني فقد نجح المصور في رسم العديد من أشكالها المتنوعة في صور المخطوطات وإذا كان ما وصلنا من أشكال الصواني كان عبارة عن الأشكال المعتادة التي تتمثل في الشكل الدائري ذات العمق البسيط والحواف المرتفعة البارزة قليلا إلى الخارج كما في صينية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥١٥٠ (لوحة رقم ١٠١) إلا أن ما وصلنا من أشكال الصواني في صور المخطوطات وإن كان قليل الشبه بها فإنها تنوعت في أشكالها ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٠٢) رسم الفنان اثنان من الصواني واحدة وهي اليمنى ذات ثلاث أرجل مدببة على شكل مثلث مقلوب والثانية رسمها الفنان بدون أرجل وربما يكون شكل الصينية الأخيرة أقرب إلى أشكال الصواني المعتادة فهي ذات شكل دائري ولها جوانب مرتفعة وحواف سمكية ربما تبرز قليلا إلى الخارج ، وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة في ١٠٣) نلاحظ شكلا آخر للصواني فالصينية هنا ليست دائرية كما أن لها قاعدة قمعية الشكل وتختلف بلا شك عما وصلنا من أشكال الصواني ، كما أنها تختلف أيضا عن الأشكال التي ظهرت في المخطوط السابق وفي صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) نلاحظ أن الصينية المرسومة أسفل التصوير ذات شكل مختلف عما سبق ولولا الدورق الذي تحمله لكانت أقرب إلى شكل الطست منه إلى الصينية ، ومن هنا يمكن القول إن أشكال الصواني تنوعت في صور المخطوطات وظهرت بأشكال مختلفة تماما عما وصل إلينا منها والمحفوظ بالمتاحف المصرية والأجنبية .

وإذا كانت هناك أوجه اختلاف كثيرة في أشكال الثريات والصواني والطسوت وبين رسومها في صور المخطوطات فإن أشكال الشماعد التي وصلت إلينا من خلال صور المخطوطات وخاصة ما ينسب منها إلى العصر المملوكي ومنها صورة من مخطوط مقامات

الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٩) لا يختلف كثيرا عما تحتفظ به بعض المتاحف من أشكال الشماعد وخاصة ما صنع منها في إيران والعراق كما أن ما صنع منها في مصر وسوريا وإن كان لم يصلنا أمثلة منها إلا أنها كانت بكل تأكيد تتشابه مع أشكالها في صور المخطوطات .

وبعد استعراض مجموعة التحف المعدنية وأوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها في صور المخطوطات يمكن القول إنه بالرغم من اشتغال مثل هذه الصور على كافة أشكال التحف المعدنية إلا أن بعض منها لم يظهر قط في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وأبرزها كراسي العشاء والمقلمة وبعض التحف المعدنية التي صنعت على شكل طيور وحيوانات .

أما عن التحف الخزفية والزجاجية فقد ظهرت بكافة أشكالها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وكانت أبرز التحف الخزفية هي المزهريات التي شاهدنا بعض أشكالها في صور المخطوطات منها ما تشابهت أشكالها مع ما وصلنا منها ، ومنها أيضا ما ظهر بشكل مختلف بعض الشيء ، لكن بوجه عام يمكن القول إن هذا النوع من التحف الخزفية كان قليل الصنع نظرا لأن استخدامه كان يقتصر على طبقة معينة من الناس لا يمكن أن نطلق عليها الطبقة الأرستقراطية فحسب بل من الممكن أن يكون هناك أفراد من عامة الشعب ولكن إحساسها بالطبيعة وبجمالها جعلها تقتني مثل هذه المزهريات أي أنها ليست قاصرة على طبقة محدودة بقدر ما كان استخدامها قاصرا على نوعية خاصة من الناس ولذلك فإن رسومها قليلة في صور المخطوطات مثلما كانت أعدادها المصنوعة والمحفوظة في بعض المتاحف .

وبمقارنة ما وصل إلينا من أشكال المزهريات وبين مثيلاتها التي رسمت في صور المخطوطات نلاحظ أنها تشابهت في بعض أجزاءها واختلفت في بعضها، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣١) رسم الفنان مزهرية أسفل العقد الأيمن من البائكة الثلاثية ونلاحظ أن شكل المزهرية الذي هو أقرب إلى شكل الزير أكثر أشكالها تشابها إلى حد كبير مع المزهريات التي وصلت إلينا والتي كانت تصنع بنفس هذا الشكل وفي صورة أخرى من مخطوط كشف الأسرار (لوحة

رقم ٢٤) رسم الفنان شكلاً آخر للمزهريّة أقرب إلى شكل المشكاوات واستمر الفنان في رسم المزهريات بأشكال متنوعة فرسمها في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٢٥) تختلف عن الأشكال السابقة حيث رسم مزهريتين على جانبي الجزء الأوسط منها وهما أقرب في شكلهما إلى أطباق الفاكهة وظهرت المزهريّة بشكل آخر في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ١٠٦) وهي هنا أقرب إلى أشكال (أصيص الورد) المعتاد استخدامه في الوقت الحاضر ، ولذلك يمكن القول بعد استعراض مجموعة رسوم المزهريات في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أن رسوم هذه المزهريات وإن كانت قليلة شأنها في ذلك شأن ما وصلنا منها إلا أنها تنوعت وبشكل كبير فلم نجد رسماً لمزهريّة في إحدى صور المخطوطات يتشابه مع آخر في صورة أخرى إلا أن الواضح أن كافة رسوم المزهريات في صور المخطوطات رسمت بدقة واضحة ومعبرة بالفعل عن الشكل العام لها كما أنها عبرت أيضاً عن وظيفة التحفة حيث إن كافة رسومها كان يوضع بها أشكال الزهور والورود للتعبير عن وظيفتها بالإضافة إلى إظهار السمات الجمالية والزخرفية التي تضيفها مثل هذه النوعية من التحف إلى المكان الذي توضع به لكن ما يسترعي الانتباه في رسوم المزهريات في صور المخطوطات أن إحداها ظهرت في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا (لوحة رقم ١٠٣) وكأنها مصنوعة من المعدن حيث إن لونها بني داكن وتتشابه مع بعض المزهريات المعدنية ومنها واحدة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٠٧) .

ويعد صنع المزهريات المعدنية نادراً حيث إن المعتاد صنعها من الخزف وربما من الزجاج ولذلك فإن المصور يبدو أنه تأثر بالفعل بهذه النوعية من المزهريات المعدنية ونقلها بنفس شكلها وتعتمد إظهار مادة صنعها برسمها بلون بني داكن لتوضيح ذلك فظهرت المزهريّة بشكل مطابق تماماً لشكلها الأصلي وتكاد تكون نسخة طبق الأصل من تلك المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي .

أما عن الأكواب الخزفية فإن ما ظهر منها في صور المخطوطات تشابه تماماً مع ما وصل إلينا منها والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٠٨ ، ١٠٩) حيث

ظهرت أشكال الأكواب في صور المخطوطات بنفس الشكل ومنها ما ظهر في صورة من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) وصورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١١٠) وصورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٣) وأخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٤) والملاحظ في رسوم الأكواب أنها كانت عبارة عن جسم صغير عند القاعدة ويتسع عند الفوهة وبعضاً من هذه الأكواب لم يظهر بها أي نوع من الزخرفة التي ظهرت في الأكواب المشار إليها المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي لكن الفنان نجح في إظهار بعض الشفافية لبعض الأكواب ربما إشارة منه إلى أن بعض هذه الأكواب كان يصنع من الزجاج على اعتبار أن الزجاج أكثر شفافية من الخزف فرسم السائل الموجود داخل الكوب بل قام بتحديد ارتفاع السائل عن طريق رسم خط مستقيم يصل بين جانبي الكوب بالإضافة إلى رسم السائل بلون قائم بعض الشيء لتوضيح ذلك .

أما عن الأطباق وإن كانت رسومها قليلة في صور المخطوطات ولم تظهر إلا في صورة تنسب إلى العصر الأيوبي من مخطوط قليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ١١١) إلا أنها تشابهت كثيراً مع الأطباق التي وصلت إلينا وبعضها محفوظ بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (لوحات رقم ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤) مع الوضع في الاعتبار أمراً هاماً وهو إذا كانت هذه الأطباق قد تشابهت مع ما ظهر منها في صور المخطوطات إلا أن هذا التشابه يعد في الشكل فقط لأن مادة الصنع تختلف بالفعل فهذه الأطباق مصنوعة من الفخار المطللي بالمينا والذي كانت بداية ظهوره في العصر المملوكي في حين أن هذه الصورة تنسب إلى العصر الأيوبي الذي لم يعرف هذا النوع من الفخار .

وكذلك القدر وإن كان ظهورها في صور المخطوطات كان قاصراً على صورة واحدة فقط من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٩٧) إلا أن عددها في هذه الصورة كثيراً جداً حيث رسم الفنان القدر وهي تلتف مع جوانب التصوير الثلاثية وكأنها إطار للصورة ورسمها جميعاً ذات شكل واحد حيث رسم القدر وفوقه غطاؤه والقدر بهذا الشكل يتشابه تماماً مع ما وصلنا من قدر و هناك واحد منها محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١١٦) .

وينطبق هذا الكلام على مجموعة القنينات التي تم استعراضها في البحث^(١) حيث تشابهت في عدة أمور مع أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات وأبرزها تلك التي ظهرت في صورة من مخطوط الشاهنامه (لوحة رقم ١١٥) من حيث شكل البدن والرقبة الطويلة والمعروف أن هذه القنينات كانت تصنع من مواد متعددة كالزجاج والخزف أو من العاج أيضا لكن ظهورها في صور المخطوطات يصعب من تحديد مادة صنعها بكل تأكيد لكن الشيء الواضح أن مثل هذه القنينات الفخمة غالبا ما كانت تصنع لطبقة الأثرياء وهذا ما يبدو في الصورة فموضوع الصورة وهو تنصيب جشميد على عرشه يوحي بمدى الرفاهية والفخامة المحيطة بالمكان مما يؤكد أن مثل هذه القنينات غالبا ما كانت تصنع من الخزف ولعل الزخرفة الموجودة على بدن القنينة المرسومة بهذه الصورة توحي بذلك وأن المصور لم يتركها غفلا من الزخرفة لإضافة المزيد من الثراء والفخامة على عناصر موضوعه .

هذا بالنسبة للتحف الخزفية أما بالنسبة للتحف الزجاجية فإن المشكاوات الزجاجية التي ظهرت في صور المخطوطات تعد أبرزها على الإطلاق ولا نستطيع هنا أن نتذكر اختلافا كثيرا في شكل المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات وبين مثيلاتها سواء المحفوظة بالمتاحف المصرية أو الأجنبية وذلك لأن شكل المشكاة وتكوينها يعد بسيطا فهي تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي القاعدة والبدن والرقبة ومن هنا فإن الأمر يعد سهلا للمصور ، فرسمها مطابقة في كافة أجزائها دون اختلاف بينها وبين المشكاوات القائمة بالفعل وذلك في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) وصورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٩) أو في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي (لوحات رقم ٢٤ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٩٦)^(٢) أما أوجه الاختلاف البسيط فيما بينها فيتمثل في الزخرفة التي اشتملت عليها المشكاوات المحفوظة بالمتاحف

(١) انظر صفحات ١٢٥ . ١٢٦ من هذا البحث

(٢) انظر صفحات ١٨٣ . ١٨٨ من هذا البحث

وأبرزها العناصر الكتابية والعناصر النباتية بالإضافة إلى أشكال الرنوك مثل رنك الكأس أو رنك النسر وغيرها من العناصر الزخرفية التي كانت أهم وأبرز ما تميزت به تلك المشكاوات (لوحات رقم ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧) في حين أن المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات المشار إليها لم نجد لها تحمل أي نوع من هذه العناصر الزخرفية باستثناء محاولات بسيطة من المصور لزخرفة بعضها عن طريق رسم خطوط متماوجة بسيطة على بدن المشكاة في بعض صور هذه المخطوطات .

وربما يكون الاختلاف الآخر قد ظهر عند عمل هذه المقارنة ويتمثل في أن بعض هذه المشكاوات التي وصلت إلينا قد صنعت من مواد أخرى غير الزجاج فقد وصل إلينا بعضا منها صنع من البرونز وأبرزها واحدة باسم السلطان بيبرس وتؤرخ بالقرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي (لوحة رقم ١٥٠) واعتقد أن مثل هذه النوعية من المشكاوات كانت لا تستخدم للإضاءة لأن مادة البرونز غير نافذة للضوء وبالتالي فإن صنعها من هذه المادة لا يجعلها تقوم بتأدية وظيفتها الأساسية وربما يكون صنعها من مواد أخرى كان بهدف الاستمتاع بمثل هذه النوعية من التحف على اعتبار أن اقتنائها يمثل نوعا من الثراء والرفاهية فكانت تصنع ويتم اقتنائها من أجل الطابع الزخرفي وإضافة لمسة جمالية للمكان الذي سوف توضع فيه .

أما عن التحف الخشبية فقد تنوعت أيضا واستطاع الفنان أن يتناول أكثر أشكالها في رسومه خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي وكان أبرزها على الإطلاق المنابر الخشبية التي رسمت بأشكال متنوعة بعضها يتشابه تماما من حيث الشكل العام مع المنابر التي وصلت إلينا سواء المحفوظة بالمتاحف أو التي مازالت قائمة بالعمائر الدينية المختلفة والبعض الآخر اختلف في شكله .

أما من حيث المنابر التي تشابهت مع مثيلاتها في صور المخطوطات فنلاحظ في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) والتي تنسب إلى العصر الأيوبي أن المنبر المرسوم هنا يتكون من باب المقدم ثم درجات المنبر التي تؤدي إلى جلسة الخطيب وخلف الخطيب هناك مسند يسند عليه الخطيب ولم يفتقد هذه المنبر هنا سوى عدم وجود الجوسق العلوي الذي يعلو الخطيب ونفس الأمر بالنسبة

للمخطوطات في العصر المملوكي ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٣٦) يلاحظ تشابه أجزاء المنبر من حيث باب المقدم ودرجات السلم وجلسة الخطيب في الصور السابقة كما أنها تتشابه أيضا مع المنابر الحقيقية ويلاحظ هنا أيضا عدم وجود الجوسق إلا أن المنبر قد ظهر بشكل متكامل في صور من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) وفيها رسم الفنان المنبر بكافة أجزائه فرسم باب المقدم والريشتين ودرجات السلم بالإضافة إلى الجلسة والجوسق العلوي الذي تغطيه قبيبه صغيرة تبدو واضحة أعلى رأس الخطيب والمنبر بهذا الشكل يتشابه تماما مع أشكال المنابر التي وصلت إلينا والمحفوظ إحداها بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ١٠٨٠) (لوحة رقم ٤٨ ، ٤٩) حيث يتضح أن المنبر والريشتين وباب المقدم والجوسق العلوي تماثل تماما مع رسمه في هذه الصورة ومع كل هذا التماثل استطاع الفنان أن يرسم بعض هذه المنابر التي تختلف تماما عما وصلنا من منابر فعلى سبيل المثال هناك صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمكتبة كمبردج (لوحة رقم ٥٠) حيث نلاحظ أن المصور هنا رسم منبر عبارة عن مجموعة من الدرجات التي تنتهي بجلسة صغيرة لدرجة أن أرجل الخطيب تركز على بعض درجات المنبر وهذا الشكل من المنابر بطبيعة الحال لم يصل إلينا مثيله كما أنه يختلف تماما عن الشكل الحقيقي للمنبر وهناك أيضا إحدى أشكال المنابر التي تختلف عن أشكال المنابر ففي صورة من مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بمدينة ميونخ (لوحة رقم ٥١) وفيها يلاحظ أن المصور هنا رسم المنبر عبارة عن مجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة يقف عليها الخطيب دون أي اعتبار لتكوين وشكل المنبر بشكله الطبيعي أي أن الفنان في هذه الصورة والصورة السابقة رمز إلى شكل المنبر بمجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة تاركا بقية عناصر المنبر المتمثلة في باب المقدم والريشتين والجوسق العلوي .

ونستطيع هنا أن نذكر أسباب ذلك ، فالملاحظ أن أشكال المنابر التي تتشابه في رسومها مع أشكال المنابر الحقيقية جميعها رسمت داخل صورة يقع موضوعها داخل مسجد سواء التي تنسب إلى العصر الأيوبي أو إلى العصر المملوكي أما رسوم المنابر التي اختلفت في

أشكالها عن المنابر الحقيقية فهي تتم في مكان خارجي ولذلك يكون مكان وموضوع التصوير هو أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الاختلاف .

وهناك أيضا ملاحظة جديرة بالذكر حيث تميزت بعض العماثر الدينية باشتغالها على منبر رخامي وليس خشبي كما هو المعتاد ولعل مدرسة السلطان حسن أبرز المنشآت التي اشتملت على منبر رخامي (لوحة رقم ١٥١) لكن التكوين العام للمنبر الرخامي لا يختلف عن المنبر الخشبي ولكن لم يظهر في صور المخطوطات ذلك النوع من المنابر حتى لو أراد الفنان أن يرسم منبرا رخاميا فربما لا تساعد إمكاناته لذلك على الأقل لإظهار شكل الرخام في حين أن رسم المنابر الخشبية أسهل بالنسبة له كما أنها هي الأشكال المعتادة ، هذا بالنسبة للمنابر أما عن الأبواب الخشبية فإن الاختلاف واضح بينها وبين ما ظهر في صور المخطوطات وخاصة المرسومة داخل المبنى ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفيينا (لوحة رقم ١٢٩) رسم الفنان إحدى هذه الأبواب الخشبية عبارة عن درفتين كل درفة بها دائرتين مزدوجتين في وسطهما يمثلان مقبضين للباب وينتهي الباب بشكل مدبب وتغطيه زخرفة نباتية ويمكن اعتبار هذه الزخرفة كورنيش يغطي أعلى الباب وربما هي جزء من الباب وهو الأقرب إلى الصواب فيكون الباب بذلك مستطيل الشكل تزخرف أركانه العلوية زخرفة نباتية ، وبمقارنة هذا الباب بما وصل إلينا من أبواب مماثلة ومنها باب خشبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (تحت رقم ٢٣٧٦٨) (لوحة رقم ١٥٢) وهو باب مستطيل الشكل مكون من درفتين كانت تثبت في المبنى عن طريق ست مفصلات نحاسية مازالت تحتفظ بشكلها اللامع والدرفة اليمنى لها مقبض من النحاس وتزخرف الباب زخرفة هندسية ويتشابه هذا الباب مع الباب الذي ظهر في صور المخطوطات في أنه مستطيل الشكل مكون من درفتين وفي وجود المقبضين لكن الزخرفة اختلفت بين الأشكال الهندسية وبين الأشكال النباتية التي زخرفت الباب المرسوم في هذه التصويرة وهناك أيضا مثال آخر للأبواب الخشبية التي ما زالت موجودة بأماكنها الأصلية وزخرفت أيضا بزخارف هندسية وهو أحد أبواب مسجد المؤيد شيخ (لوحة رقم ١٥٣) حيث يتشابه مع الأبواب التي ظهرت في صور المخطوطات من حيث الشكل مع اختلاف في الزخرفة لكن يبقى شيء مهم يجب ذكره هنا وهو

الأبواب المصفحة بالمعدن التي اشتملت عليها معظم المنشآت المعمارية وعلى وجه الخصوص التي تنسب إلى العصر المملوكي في حين لم نجد ما يماثلها في صور المخطوطات مع وجود الباب الخشبي الضخم داخل الصورة إلا أن الجزء المصفح لم يظهر بشكل واضح ولعل هذا الأمر لم يسترع اهتمام المصور باعتبار أن وجود مثل هذه الأبواب الخشبية المصفحة والتي تتصدر كتلة المدخل الرئيسي قل ظهورها في صور المخطوطات لقلة ظهور واجهات العماير كما أنه يعد دليلاً آخر على أن الفنان رسم أبواباً خشبية ضخمة في واجهة منشآته التي ظهرت في صور المخطوطات للتعبير عن هذا النوع من التحف الخشبية دون إظهار كافة تفاصيله الموجودة بالأبواب الملحقة بالعمائر .

وأخيراً يمكن القول إن التحف التطبيقية بكافة أنواعها وأشكالها التي وجدت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي اشتملت على العديد من أوجه التشابه والاختلاف بينها وبين مثيلاتها المحفوظة بالمتاحف المختلفة وغيرها مما لا يزال موجوداً بأماكنه الأصلية ، وذلك لأسباب كثيرة ومتعددة .

الفصل الثالث

**العناصر الزخرفية التي استخدمت في زخرفة رسوم
العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال
العصرين الأيوبي والمملوكي**

تفوق المسلمون تفوقاً ملحوظاً في الزخرفة ، ففضلاً عن استخدامهم في أول الأمر للأساليب الزخرفية السابقة فإنهم لم يلبثوا أن طوروا هذه الأشكال وابتكروا أشكالاً زخرفية ذات طابع إسلامي متميز .

وفن الزخرفة لم يكن في أول الأمر فناً قائماً بذاته من فنون الكتاب ذلك أن التخصص الدقيق في كل فن من فنون الكتاب لم يعرف في القرون الإسلامية الأولى حيث إنه من الممكن أن يقوم الفنان الواحد بأعمال فنون الكتاب جميعها من زخرفة وتذهيب وتصوير وخط وتجليد وأحياناً يقوم بفنين أو أكثر ثم تطور الأمر فيما بعد ، حيث إن هذه الأعمال صار يقوم بها عدد من الفنانين كلاً حسب تخصصه ومن هنا عرف الرسام والمذهب والخطاط والمجلد والمصور ، وإذا كانت الزخرفة الإسلامية المبكرة لم تتخذ شكلاً متميزاً يعبر عن الطابع الإسلامي فإنها لم تلبث أن أخذت في التطور إلى أن اتخذت أشكالاً مختلفة متميزة تعبر عن الروح الإسلامية .

ولقد استطاع الفنان المسلم أن يطور بل يبتكر العديد من التصميمات الزخرفية المتنوعة النباتية والهندسية والكتابية بأشكال كثيرة ومتعددة وظهر ذلك واضحاً في كافة إنتاجه من التحف المختلفة ومن مواد مختلفة^(١) ليس هذا فقط بل إننا شاهدنا أن هذا المصور اهتم بزخرفة العديد من التحف التطبيقية المختلفة التي ظهرت في صور المخطوطات حيث يبدو في تصاوير مخطوط مقامات الحريري ميل الفنان إلى الطابع الزخرفي المتألق بشكل واضح وربما يرجع ذلك إلى أن الفنان الذي قام بتزويق هذا المخطوط حاول أن يظهر الجانب الزخرفي بهذا الشكل لكي يتناسب مع الأسلوب الأدبي للمقامات الذي يتميز بدرجة عالية في استخدامه للمحسنات البديعية اللفظية كالجناس والتورية والوزن وفي التلاعب بالألفاظ على حساب المعنى والمبالغة في استخدام الزخرفة اللغوية وفي إظهار التمكن من اللغة ومعرفة المترادفات ويتضح ذلك بشكل كبير في نسخ المقامات المزوقة بالتصاوير التي تنسب إلى القاهرة حيث يبدو أن رسامي القاهرة كانوا أكثر الرسامين توفيقاً في ترجمة لغة المقامات إلى تصاوير لا تقل في مستواها الفني عن قيمتها الأدبية ، كما يتضح منها أيضاً أن رسامي القاهرة قد فهموا طبيعة المقامات ووضحوها بأسلوب يتفق تماماً

مع أسلوبها اللغوي وقد انعكس ذلك كله على رسوم العمائر والتحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي واستطاع الفنان استخدام كافة عناصره الزخرفية في زخرفة هذه التحف حسب حجمها داخل الصورة وقد وفق في كثير من الصور وفي زخرفة ما بها من رسوم عمائر وتحف تطبيقية مختلفة بزخارف دقيقة بالرغم من صغر حجمها وكانت أبرز هذه العناصر الزخرفية .

العناصر النباتية

كانت العناصر الزخرفية النباتية أكثر أنواع الزخرفة استخداما في زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات وذلك نظرا لأهميتها ، فالزخرفة النباتية هي المجال الفني الذي ساعد الفنان المسلم أن يبدع في زخارفه وكانت زخرفة الأرابيسك^(١) هي السمة الرئيسية لهذه النوعية من الزخرفة وباستعراض مجموعة من صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي يتضح ذلك ، ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) قام المصور بزخرفة كوشات العقود بزخارف نباتية عبارة عن فروع وأوراق نباتية متشابكة كما زخرف عقد المحراب الموجود خلف الخطيب بزخرفة نباتية معقدة ومتشابكة أيضا وفي صورة أخرى من مخطوط كليله ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٤٦) زخرف الفنان العقد الذي يتوج مدخل الحانوت بزخارف نباتية عبارة عن أوراق ثلاثية وفروع متماوجة تحصر بداخلها أوراق نباتية وتتسم الزخرفة بشكل عام بالتشابه .

وفي صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٨٩) زخرف المصور الثياب التي ترتديها زوجة الملك بلاذ بزخارف نباتية غاية في الروعة عبارة عن أوراق وفروع نباتية متدخلة نفذت بدقة وهناك صورة أيضا من نفس المخطوط (لوحة رقم ١١١) وفيها زخرف الإطار العلوي الذي يعلو كرسي الملك بزخرفة نباتية عبارة عن فروع تحصر بداخلها أوراق نباتية وزخرفت أيضا ثياب ابنة الملك وثياب الملك التي أسفل العباءة الخارجية .

(١) تنم هذه الزخرفة عن أصلها العربي وهي كما عبر عنها الأستاذ بشر فارس بكلمة " الرقش " ويفضل بعض علماء الآثار أن يستعمل كلمة " التوريق " في كتاباته وهي تدل في تاريخ الفن على نوع معين من الزخرفة ابتدعه الفنان المسلم ، حقا إنه لم يبتكر وحدات زخرفية جديدة بل استعمل ما وجدته بين يديه من مختلف الفنون السابقة على الإسلام إلا أنه أظهر مقدرته في طريقة رسم هذه الوحدات وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو كأنها اخترعت لأول مرة وما هي كذلك ولكنه صهرها في بوتقته ومزجها بفلسفته وسلط عليها أشعة عبقريته فخرجت من بين يديه فنا جديدا لا يخفى عليك أصله ولكنك لا تستطيع أن تنكر عليه شخصيته القوية الواضحة . لمزيد من التفاصيل انظر :

محمد عبد العزيز مرزوق : مكانة الفن الإسلامي بين الفنون ، مجلة كلية الآداب . جامعة القاهرة . المجلد التاسع عشر . الجزء الأول ، مايو ١٩٥٧ ، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٠م ، ص ١٢٣ . ١٢٤ . وانظر أيضا :

Oleg Grabar : the formation of Islamic art , London 1987 , p.,178 – 194 .

Farid Shafi'I : simple calyx ornament on Islamic art (A study Arabesque) Cairo Universty press , 1957

وقد تطورت الزخرفة النباتية التي تزخرف رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات في نهاية العصر الأيوبي وظهرت بشكل أكثر دقة وجمالا ومنها تصويرة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل المحفوظ بمتحف الفن القبطي بالقاهرة (لوحة رقم ١٣٨) حيث رسم الفنان كوشي العقد الذي تتدلى منه الستارة بزخرفة نباتية عبارة عن أوراق ثلاثية وأيضا مراوح نخيلية وفروع متشابكة تتسم بالحياة والحركة .

ومن خلال صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي استمر الفنان على نفس النهج واستخدم الزخرفة النباتية في زخرفة رسوم العمائر والتحف التطبيقية وكانت أكثر رسوم العمائر استخداما لهذه الزخرفة هي كوشات العقود ومن هذه الصورة واحدة من مخطوط كشف الأسرار (لوحة رقم ٢٥) حيث زخرفت كوشي العقود الصغيرة الجانبية بزخرفة عبارة عن أوراق نباتية ثلاثية صغيرة وفي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن (لوحة رقم ٢٦) زخرفت أيضا كوشي العقد بزخرفة عبارة عن فروع تحصر بداخلها أوراق نباتية والزخرفة تتسم بالتشابك والتداخل ونفس الشيء في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفيينا (لوحة رقم ٢٨) فزخرفة كوشات العقود عبارة عن زخرفة نباتية متداخلة كما أن الزخرفة النباتية عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية تتسم بالدقة في تنفيذها ، وفي صورة من مخطوط دعوة الأطباء (لوحة رقم ٤٧) زخرفت كوشي العقد بزخارف عبارة عن أوراق ثلاثية محصورة داخل فروع نباتية متماوجة وفي صورة أخرى لمخطوط الشاهنامة (لوحة رقم ٧٠) استخدمت الزخرفة النباتية في أروع أشكالها في زخرفة كوشة العقد وبالإضافة إلى كوشات العقود زخرفت أيضا ملابس الأشخاص بنفس النوع من الزخرفة ففي صورة من مخطوط كيلة ودمنة المحفوظ بمكتبة كمبردج (لوحة رقم ٥٠) زخرفت ثياب بعض الأشخاص الجالسين بزخارف نباتية بسيطة عبارة عن فروع نباتية تخرج منها بعض الأوراق وفي صورة أخرى من مخطوط كيلة ودمنة المحفوظ بمدينة ميونخ (لوحة رقم ٥١) زخرفت ثياب بعض الأشخاص بزخارف عبارة عن فروع وأوراق نباتية كما زخرف المنبر الذي يقف عليه الخطيب بنفس النوع من الزخرفة وظهرت به أوراق نباتية خماسية وثلاثية الفصوص محصورة داخل فروع نباتية ولعل الفنان قد وجد في ملابس

الأشخاص فرصة لإظهار مواهبه الفنية في رسم زخارفه النباتية فأبدع في زخارفه واتسمت بالدقة والحيوية في بعض صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٩٢) وفيها زخرف الفنان ثياب الشخص الأيمن بزخرفة نباتية عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية محصورة داخل فروع نباتية متماوجة وتتسم بالتشابه لدرجة التعقيد ونفس الشيء في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٠٣) فزخرفت ثياب الشخص الأيسر من الصورة بزخارف نباتية مشابهة لنفس زخارف الثياب في الصورة السابقة وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ١٣٦) زخرفت ثياب إحدى الخادومات بزخرفة عبارة عن أوراق ثلاثية محصورة داخل فروع نباتية متداخلة ومتشابكة .

وفي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف فريزر للفنون بواشنطن (لوحة رقم ٦٠) استخدم الفنان الزخرفة النباتية في زخرفة الإطار المستقيم الذي يعلو العمودين ولكن الزخرفة هنا تختلف بعض الشيء فهي عبارة عن عنصر زخرفي نباتي مكون من مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية تكوّن في شكلها العام عنصرا نباتيا يتوسط هذا الإطار كما اشتملت أركان الإطار على نفس الزخرفة وأسفلها شريط من الزخرفة النباتية يتكون من فروع متماوجة تحصر بداخلها أنصاف مراوح نخيلية أيضا .

وتشابهت هذه الزخرفة مع صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦١) حيث إن الزخرفة النباتية هنا أيضا عبارة عن عنصر نباتي مكون من مجموعة من أنصاف المراوح النخيلية تزخرف القبة العلوية ، كما أن زخرفة الإطار المستقيم هي نفسها التي وجدت بالصورة السابقة .

كما استخدم الفنان الزخرفة النباتية في زخرفة بعض التحف التطبيقية الأخرى مثل الأسرة وذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٣٤) حيث زخرف السرير النائم عليه أبو زيد بزخارف عبارة عن فروع نباتية متماوجة نفذت بشكل بسيط إذا ما قورنت على سبيل المثال بزخارف ثياب الشخص الواقف الذي يتصدر التصويرة نفسها والتي زخرفت بزخرفة نباتية أكثر تعقيدا أو أكثر دقة من زخرفة

السريير كما استخدمت العناصر النباتية أيضا في زخرفة بعض أشكال الخيام التي وجدت في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن والتي تمثل أبا زيد وولده يتسولان من الحارث (لوحة رقم ١٥٤) وفيها زخرفت الخيمة التي يجلس عليها الجمع بزخارف عبارة عن أوراق نباتية نفدت بنوع من الجمود فليس بها أي نوع من الحركة أو الإحساس بها ولعل السبب في ذلك أن الخيمة دائماً تكون في الصحراء التي تتسم بالجمود والخشونة وفقدان المناظر الطبيعية الخلابة وخاصة إذا شاهدنا الزخرفة النباتية التي تزخرف إحدى أشكال الستائر في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا والتي تمثل أبا زيد يتوسل إلى قاضي المعرة (لوحة رقم ١٥٥) والتي تتسم بالحيوية والتشابك والدقة في تنفيذها وهي عبارة عن أنصاف مراوح نخيلية محصورة داخل فروع متماوجة ومتشابكة كما استخدمت العناصر النباتية أيضا في زخرفة بعض أشكال السجاجيد التي وجدت في صور المخطوطات ومنها صورة من مخطوط الشاهنامه المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستنبول (لوحة رقم ١١٥) حيث استخدم المصور بعض العناصر النباتية المتمثلة في بعض الفروع والأوراق التي تزين السجادة الموجودة بالصورة وإن كانت الزخرفة النباتية هنا قليلة إذا ما قورنت بحجم السجادة ، كما تتسم أيضا بالبساطة وعدم التعقيد وربما اعتبر الفنان أن السجادة تمثل جزءا من الصورة ومكملة للموضوع ولا تدخل في أصل موضوع الصورة الذي ركز عليه المصور في رسومه وأن هذه السجادة بشكلها الكامل لا تمثل إلا جزءا بسيطا من الموضوع وبالتالي فإن زخرفتها لا تعد سوى استكمال لموضوع التصوير هذا بالإضافة إلى اهتمام الفنان على وجه الخصوص برسوم الأشجار الخلفية وإظهار الطبيعة التي يتم فيها موضوع الصورة وبالتالي فزخرفة السجادة أخذت قسطا بسيطا من اهتمام المصور .

كما استخدم المصور أيضا أشرطة من العناصر النباتية البسيطة في زخرفة بعض التحف التطبيقية التي كانت تظهر بشكل صغير في صور المخطوطات حيث نشاهد ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١١٠) وفيها استخدم المصور شريطا من العناصر النباتية التي تزخرف اثنين من الأكواب التي تظهر أعلى الصورة كما استخدم نفس الزخرفة في الدورق الأوسط واستطاع الفنان أيضا

استخدام نفس الشريط الزخرفي النباتي في زخرفة اثنين من السلطانيات التي تشبه الكؤوس ولكن بشكل أوسع نسبيا ويتضح في هذا الشريط الأخير أنه يتوسط دائرة ربما رسم فيها إحدى أشكال الرنوك ولكن تفاصيله لا تبدو واضحة .

بالإضافة إلى هذا الكم من التحف التطبيقية التي زخرفت بعناصر نباتية قام الفنان بزخرفة بعض الأقمشة التي كانت توضع على ظهور الخيل بزخرفة نباتية رائعة ومنها صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية (لوحة رقم ٧٥) حيث زخرفت قطعة النسيج التي تغطي ظهر الجواد بزخرفة نباتية عبارة عن أوراق وفروع متداخلة ونفس الشيء في صورة من نفس المخطوط والمحفوظ نسخة منه في مكتبة طوبقا بسراى باستنبول (لوحة رقم ٧٦) حيث زخرفت قطعة النسيج التي تغطي ظهر الجواد بنفس النوع من الزخرفة وإن كانت الزخرفة هنا أكثر وضوحا من السابقة كما أن الورد ذات الستة بتلات تتسم بالدقة في رسمها بالإضافة إلى حجمها الكبير مما أعطاها شكلا زخرفيا أكثر جمالا من نفس الزخرفة في الصورة السابقة .

بقى أن نذكر هنا أن المصور استخدم العناصر النباتية كخلفية للصورة ومنها على سبيل المثال صورة من مخطوط كشف الأسرار المحفوظ بالمكتبة السلیمانیة باستانبول (لوحة رقم ١٢٨) حيث استخدم المصور بعض الأوراق النباتية المنشورة خلف أشكال البوم والتي تمثل خلفية الصورة واستخدمت الزخرفة النباتية كخلفية للصورة بشكل أكثر جمالا ودقة في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم (مارش ٤٥٨)^(١) (لوحة رقم ١٥٦) وفيها نشاهد الخلفية النباتية بفروعها الكثيرة وأوراقها الثلاثية والرباعية مما جعلها تضيف على الصورة نوعا من الحركة والحيوية .

(١) تحمل هذه المخطوطة تاريخ نسخها في سنة ٧٣٨ هـ ١٣٣٧ م ، وتشابه صورها مع صور مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا تحت رقم (٩٠ ف ١) لمزيد من التفاصيل انظر :
أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، ص ١٤٩ .

العناصر الهندسية

امتاز الفنانون المسلمون بالإبداع والابتكار في الأشكال الهندسية وقد ساعد على ذلك طبيعة الإسلام وموقفه من تصاوير الكائنات الحية، بالإضافة إلى تفوق المسلمين في مجال الرياضيات مما كان من العوامل المهمة التي زودتهم بالأسس الرياضية للأشكال الهندسية وقد كان للأشكال الهندسية دور كبير في زخرفة معظم إنتاج الفنان المسلم من خشب وعاج ونسيج وسجاد وخزف وغيرها من المواد الأخرى، هذا بالإضافة إلى أن استخدام مثل هذه النوعية من الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات يعد دليلاً قاطعاً على أهميتها وعلى نجاح الفنان المسلم في استخدامها وتطويرها على الوجه الصحيح.

وقد شاعت الزخارف الهندسية بكثرة في العصرين الأيوبي والمملوكي ويحتمل أنها انعكاس للعقيدة السائدة والمظاهر الاجتماعية لتلك المجتمعات، بمعنى أن استخدام مثل هذه الزخارف كان رد فعل للأسلوب الفاطمي الذي قضى عليه الأيوبيون حيث كان الفن الفاطمي متميزاً وكان هناك نهى عن تصوير الكائنات الحية في العهد الإسلامي السابق إلا أن الفنانين الفاطميين كانت لديهم القدرة على كسر التقاليد التي كانت تؤكد على كراهية الإسلام لتصاوير الكائنات الحية حتى يظهروا للعالم المحيط بهم أنهم أكثر إدراكاً وفهماً للمظاهر غير الملحوظة للحياة أكثر ممن سبقهم، ولذا كان من المحتمل أن يتحول الفنان الأيوبي إلى الزخارف الهندسية كرد فعل طبيعي لهذا الأسلوب الفاطمي ولعل هذا الاتجاه من جانب الفنانين الأيوبيين يعتبر البداية الحقيقية لظهور الزخرفة الهندسية في أبداع صورها خلال هذا العصر ومن بعد العصر المملوكي فقد استطاع الفنان المسلم في تلك الفترة أن ينوع في هذه الأشكال وأصبحت مجالا واسعا أمامه من أجل خلق أشكال هندسية جديدة لم يكن لها ظهور من قبل وليس أدل على ذلك من الأشكال النجمية التي كانت بدايتها خلال العصر الأيوبي ثم أخذت في التطور خلال العصر المملوكي ولعل زخرفة الطبق النجمي قد وردت كاملة لأول مرة في مصر في منبر لآحين في جامع أحمد بن طولون^(١) ولعل ذلك يكون رداً بليغاً على بعض المصادر التي أشارت إلى أن

(١) حسن الباشا: قاعة بحث في العمارة والفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٨، ص ٣٣٢.

العرب كان لهم طبيعة وعبقورية خاصة تجاه الأشكال الهندسية وفيها تعبير عن التفكير الهندسي وأشارت في نفس الوقت إلى أن الأيوبيين والمماليك كان تصويرهم لمثل هذه الأشكال الهندسية يعتبر نوعاً من الزخرفة فقط^(١) فهذه الإشارة الأخيرة غير صحيحة وليس لها دلالات تؤكد أنها فكيف تشير مثل هذه المصادر إلى أن العرب كان تصويرهم للأشكال الهندسية تعبير عن فكر هندسي ثم تستثني الأيوبيين والمماليك ؟ أليس الأيوبيون والمماليك عرب ومسلمين ؟ كما أن تطور الأشكال الهندسية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وظهور أشكال هندسية جديدة غير مسبقة يدل على أن الأيوبيين والمماليك كان لهم فكر هندسي وأن استخدام الأشكال الهندسية في زخرفة التحف الفنية المتنوعة وإن كان يقصد بها الطابع الزخرفي إلا أنها استخدمت على أساس فني عال وعلى أسس علمية متطورة تدل على أن من استخدم مثل هذه الأشكال هو صاحب فكر هندسي متطور ويدعم ذلك أن الأيوبيين والمماليك لم يستخدموا الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض العناصر المعمارية وأيضاً معظم التحف التطبيقية بكافة أشكالها وأنواعها فحسب بل امتد استخدام الزخرفة الهندسية في زخرفة بعض رسوم العماير والتحف التطبيقية في صور المخطوطات ومن أمثلتها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٣٥) وفيها استخدم المصور الأشكال الهندسية في زخرفة المسند الخلفي للمنبر الذي يخطب من فوقه الخطيب حيث استخدم بعض أشكال المربعات والمستطيلات وبعض أشكال المعينات في شكل صفوف مستقيمة أسفل بعضها البعض مما أضاف إلى شكل المنبر طابعاً زخرفياً متميزاً وخاصة أن أجزاء المنبر المختلفة من درجات السلم وجوانبه كانت غفلاً من الزخرفة . كما استخدمت أشكال الدوائر الصغيرة في زخرفة المشكاوات في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ومنها ما ظهر في هذه الصورة حيث يلاحظ زخرفة المشكاة التي تتدلى من العقد الذي خلف الخطيب بأشكال أربعة دوائر بكل دائرة نقطة مطموسة ونفس النوعية من الزخرفة أيضاً استخدمت في زخرفة بعض المشكاوات في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣٩) وفيها زخرفت المشكاة التي تتدلى من العقد الأول والثالث بنفس النوعية . ويمكن القول هنا إن هذه

الزخرفة بسيطة ولا تقارن بزخارف المشكاوات التي تتزامن مع نفس الفترة الزمنية وخاصة خلال العصر المملوكي حيث يظهر في مشكاوات هذه الفترة نهاية القرن السابع الهجري وبداية القرن الثامن . نهاية القرن الرابع عشر الميلادي وبداية القرن الخامس عشر مدي التطور في الأسلوب الفني والتي تأثرت بالأساليب الصينية التي ظهرت بظهور المغول وتشتمل زخارف المشكاوات على أشكال نباتية ورنوك وكتابات عربية لم تظهر بشكل مماثل في زخرفة المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

وخلال العصر المملوكي تنوعت الأشكال الهندسية التي تزخرف التحف التطبيقية في صور المخطوطات ففي صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٢٨) ظهرت العناصر الهندسية وخاصة الأشكال النجمية في أبدع صورها حيث نفذت بأشكالها المتكاملة وظهر شكل الطبق النجمي وأنصافه وأجزاء منه وهي تزخرف ريشة المنبر كما استخدم المصور أيضا بعض أشكال المثلث في أوضاع مقلوبة تارة ومعدوله تارة أخرى وذلك في زخرفة الإطار المستقيم الذي يتوج باب المقدم الخاص بالمنبر أيضا وهناك صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ٣٦) استخدمت فيها أيضا الأشكال الهندسية في زخرفة إحدى جوانب المنبر إلا أن هذه العناصر تختلف بعض الشيء عن العناصر الهندسية بالصورة السابقة فهي عبارة عن أشكال هندسية متداخلة تشبه شكل المثلثين الغير متساوي الأضلاع تملئ حشوات متداخلة تشبه الحشوات الخشبية التي كانت تستخدم في زخرفة المنابر عن طريق ما يسمى بضرب الخيط^(١) كما استخدمت أيضا . بالإضافة إلى العناصر الهندسية هذه . بعض الخطوط الطولية والعرضية المتقاطعة مكونة شكل المربعات المتداخلة وظهر ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني (لوحة رقم ٩٢)

(١) ضرب الخيط : مصطلح عند أرباب الصنعة من النجارين والمرحمين في العصر المملوكي للدلالة على نوع من الزخارف الهندسية سواء من الخشب أو الرخام أو غير ذلك وكانت هذه الزخارف ترسم بواسطة خيط ينمس في الجبس أو الحمرة ويشد بين مسمارين في الاتجاه المطلوب ثم يرفع إلى أعلى ويترك فيضرب الخشب أو الرخام ويترك خطا بالجبس أو الحمرة يرسم عليه الرسم أو التقسيم الهندسي . انظر :

ليلى على إبراهيم ، محمد محمد أمين : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية ، ص ٧٤ .

حيث يبدو في ثياب الشخص الجالس إلى اليسار استخدام مثل هذه الخطوط بشكل متقاطع مكونة أشكال مربعة متداخلة كما كان للأشكال الهندسية السداسية دورا بارزا في زخرفة ثياب الأشخاص في صور المخطوطات ومن أمثلتها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها زخرف المصور ثياب الشخص الجالس يسار الناظر للتصوير بزخرفة عبارة عن أشكال هندسية سداسية مزدوجة تحصر بداخلها شكلا نباتيا عبارة عن ورقة متعددة الفصوص (أشكال رقم ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩) ونفس الزخرفة استخدمت في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣١) حيث زخرفت ثياب الشخص الأيسر بنفس النوع من الزخرفة الهندسية السداسية المزدوجة ، وهناك صورة أخرى من مخطوط كليله ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ١٣٥) وفيها زخرف الفنان ثياب الشخص المعلق الأيمن والأيسر بنفس النوعية من الزخرفة في حين زخرفت ثياب الشخص الأوسط بزخرفة نباتية وكذلك الحال في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٥٧) والتي زخرفت فيها ثياب الشخص الأيمن الواقف بنفس النوعية من الزخارف . وبالإضافة إلى هذه الأشكال استخدمت أيضا بعض الأشكال الهندسية الأخرى كما في صورة من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٣٧) حيث زخرفت ثياب الموسيقي الذي يمسك بيده العود بزخرفة هندسية ليس لها مسمى معروف .

لكن يمكن القول أنها عبارة عن أشكال مستقيمة مزدوجة يتفرع من كل مستقيم منها شكلا مستقيما آخر على جانبيه فهي تشبه رقم (٧) مع امتداد قاعدة الرقم السفلية أو رقم (٨) مع امتداد قمة الرقم العلوية (شكل رقم ٧٠) وهذه الأشكال متداخلة بشكل معقد إلا أنها تعد واحدة من الزخرفة الهندسية الفريدة من نوعها ، كما أنها تختلف بطبيعة الحال عن زخرفة الشخص الأيمن بنفس التصوير والتي تتشابه مع ما سبق ذكره من زخرفة الأشكال السداسية المزدوجة التي تحصر بداخلها ورقة نباتية .

لكن ما يسترعي الانتباه هنا بالنسبة للزخرفة الهندسية هو ظهور بعض الأشكال والعناصر الهندسية التي زخرفت بها بعض التحف التطبيقية مثل الملابس وبعض القمشة التي تغطي ظهور بعض الخيول في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي على شكل صليب ومنها صورة من مخطوط كتاب الحيل الهندسية المحفوظ بمتحف فريزر للفنون

بواشنطن (لوحة رقم ٥٦) وفيها نشاهد أحد الأشخاص وهو الشخص الثاني عن يمين الناظر للتصوير وقد زخرفت ثيابه بأشكال هندسية تشبه شكل الصليب الذي يتناثر على كافة أجزاء الثياب (شكل رقم ٧١) ونفس الشيء في صورة أخرى من مخطوط البيطرة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببائيس (لوحة رقم ٨٦) حيث زخرفت قطعة القماش التي تغطي ظهر الجواد الأيمن العلوي بنفس النوعية من الزخرفة .

وهنا يمكن أن نطرح سؤالاً ألا وهو ماذا تعني هذه الزخرفة بالفعل ؟ وهل كان الفنان يقصد بهذه الزخرفة الصليب بشكله وبمضمونه ؟ أم أنها مجرد زخرفة هندسية عبارة عن خطوط طولية وعرضية متقاطعة وقد نتج عن هذا التقاطع أشكال الصليب .

وقبل الإجابة عن هذه التساؤلات يجب أن نلقي الضوء بإيجاز على علاقة المسلمين بالأقباط خلال العصرين الأيوبي والمملوكي للوصول إلى إجابة منطقية .

أما فيما يتعلق بموقف المسلمين من الصانع الأقباط والفنون القبطية خلال العصر الأيوبي فإن الملاحظ أن المسلمين قد وجدوا فيما ينتجه الأقباط فنونا وأساليب تتفق وميولهم واقتصر تدخلهم فيما أنتج على حذف ما يتعارض مع تقاليد الإسلام من زخارف ونصوص وعلى إضافة الكتابة العربية ومن هنا كانت الأساليب الزخرفية القبطية من روافد الفن الإسلامي في نشأته الأولى وقد ساعد على الاستفادة من هذه الأساليب ما تميزت به مصر من تجريد وتحوير^(١) يمتد بأصوله إلى الميراث الفني الشرقي الذي ساد المناطق التي فتحها المسلمون ومن ثم كان من الطبيعي أن يستخدم المسلمون الصانع والعمال المهرة من الأقباط في أعمال البناء والزخرفة خلال العصور الإسلامية المختلفة بداية من العصر الأموي وعلى العكس من ذلك فقد قام الفنان المسلم بإنتاج تحف ذات موضوعات مسيحية بأسلوب فني إسلامي وذلك استجابة لرغبة العملاء من القبط والمسيحيين بصفة عامة^(٢) ولعل علاقة الأقباط بالمسلمين خلال العصر الأيوبي .

(١) من المعروف أن التجريد والتحوير في الفن القبطي قد نتج من الظروف التي تعرض لها مسيحي مصر من تعذيب واضطهاد من قبل أباطرة الرومان عند اعتناقهم الدين المسيحي ومن هنا قام الفنان القبطي بتحوير عناصره الزخرفية ومن هنا نستطيع أن نوكد أنه كان لخصائص وتطور الفن القبطي اتصالاً وثيقاً بالديانة المسيحية . انظر : Sami, Gabra : Caractares del'art copt , le caire , 1930, p,37

(٢) اقتضت الحاجة إلى إنتاج الفنان المسلم لتحف ذات موضوعات مسيحية لإرضاء طبقة من المسيحيين الأثرياء كما كان ينتج ما يقتنيه الحجاج وغيرهم من المسيحيين مزيناً بالرموز المسيحية وصور القديسين ويوجد بالمتاحف وبعض الكنائس والأديرة =

كانت كذلك بالفعل واتسمت العلاقة بينهما بالوثام ، أما في العصر المملوكي فبالرغم من هذا الدور الذي لعبه الأقباط في الحركة الفنية خلال العصور الإسلامية المختلفة إلا أن العديد من المؤلفات التاريخية تشير إلى توتر العلاقة بين المماليك وبين الأقباط طوال الحكم المملوكي سواء البحري أو الجركسي وأن هذا التوتر قد وصل إلى ذروته في نهاية العصر المملوكي^(١) ومن هنا ومن خلال ما سبق لا يمكن أن نعتبر أن هذه الزخرفة المذكورة على شكل صليب تمثل الصليب بمضمونه الذي كان يقصده الفنان من وراء رسمه ، فإذا كان الأيوبيون قد استخدموا الأقباط في صناعاتهم وزخرفتهم فإنهم كانوا حريصين على حذف ما يتعارض مع عقيدتهم الإسلامية وبالتالي فإن رسم الصليب لا يمكن أن يمر عليهم مرور الكرام أما المماليك فإذا كانت العلاقة بينهم وبين الأقباط قد وصلت إلى هذا الحد من التوتر فمن الصعوبة أن يستخدم المماليك الفنانين الأقباط في زخرفة صور المخطوطات وحتى إذا استخدموهم فمن الصعوبة أن يرسم الفنان القبطي أشكال الصليب هكذا في ظل هذا التوتر لكن على العكس من ذلك فإذا كانت هذه الزخرفة يقصد بها بالفعل شكل الصليب فمن الأرجح أن يكون المصور مسلم وأن الشخصية التي تم تزويق المخطوط لها ربما تكون شخصية مسيحية فقام الفنان برسم هذه الزخرفة بهذا الشكل لإرضاء ذوق ورغبة هذا العميل المسيحي رغبة من الفنان المسلم في تسويق إنتاجه حتى لو خالف ذلك وتعارض مع عقيدته . أما الاحتمال الأرجح لتفسير هذه الزخرفة فربما تمثل خطوط طويلة وعرضية مزدوجة متقاطعة ونتج عن هذا التقاطع هذه الأشكال الهندسية الأقرب إلى شكل الصليب .

= ما يدل على ذلك ففي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة قطعة من الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي تمثل المسيح رافعا يده بإشارة البركة وتحيط برأسه هالة كما زين إناء من نفس النوع برسم أحد القساوسة يمسك بمبخرة على شكل مشكاة وعلى ظهر الإناء توقيع سعد الفنان المسلم المعروف . لمزيد من التفاصيل انظر :

محمد غيطاس : دراسات أثرية إسلامية (أثر الوثام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي) المجلد الرابع ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٥٨ .

(١) أنور زقلمة : المماليك في مصر ، ص ١٤١-١٤٢ .

رسوم الكائنات الحية

تعد رسوم الكائنات الحية واحدة من ابرز الأشكال الزخرفية التي استخدمت في زخرفة صور المخطوطات بشكل عام ولعل صورة مخطوط مقامات الحريري التي تمثل قطيع من الجمال^(١) تعد من أجمل الأمثلة لمدرسة العراق وهناك أمثلة أخرى كثيرة تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي اتخذت من العناصر الحيوانية نموذجاً لعرض الفكرة أو الموضوع وأبرزها مخطوط كليله ودمنة التي تلعب فيه الأشكال الحيوانية الدور الرئيسي في عرض مضمون الكتاب ولذلك ظهرت بها العناصر الحيوانية في أحسن صورها (لوحة رقم ١٥٨ ، ١٥٩) ولقد كانت العناصر الحيوانية كذلك أحد العناصر الزخرفية التي زخرفت بها رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولعل ذلك يعد انعكاساً لاستخدام مثل هذه النوعية من الزخرفة في زخرفة كافة التحف التطبيقية من خزف وزجاج ونسيج وعاج وخشب وغيرها من المواد الأخرى ، ولكن الملاحظ في العناصر الحيوانية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي أنها بعيدة بعض الشيء عن أشكالها الواقعية واتخذت في بعض صورها أشكالاً لحيوانات خرافية وهناك مثلاً لصورة من مخطوط كليله ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٦٩) والتي تنسب إلى العصر المملوكي وفيها نشاهد أن المصور قام بزخرفة كوشتي العقد المفصص الذي يتوج مجلس الملك بزخارف حيوانية عبارة عن حيوانين خرافيين على أرضية نباتية ويتضح ذلك بشكل كبير في رسم الحيوان الخرافي الموجود بالجانب الأيسر من العقد حيث نلاحظ أن المصور رسم حيوان برأس آدمي وتبدو في رسمه آثار الحركة والحيوية وليس هذا بالشيء الذي يدعو إلى الدهشة فاستخدام الحيوانات الخرافية في زخرفة التحف التطبيقية خلال العصر الأيوبي يعتبر استمراراً لاستخدامها خلال العصر الفاطمي والتي استخدمت بكثرة على مواد كثيرة متنوعة ومن أمثلتها طبق من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت (رقم ١٤٩٣٨)^(٢) وآخر بمتحف برلين^(٣) كما استخدم هذا الأسلوب على العديد من التحف المختلفة وخاصة ما صنع منها خارج مصر في المناطق التي كانت

(١) Geroge T. Scanlon : Islamic art in Cairo from the 7th to the 18th centuries (coptions by Yasmeen Siddiqui) first published, the American university in Cairo, Egypt 1999, p., 178

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، ص ١٣٠

(٣) زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، شكل ١٢٦ ، ص ٤٠ .

تخضع للسيطرة الفاطمية ومن أبرزها بعض أبواق الصيد المصنوعة من العاج والتي اشتملت على رسوم لحيوانات خرافية ومنها بوق صيد محفوظ بدار الآثار الإسلامية (متحف الكويت الوطني) بدولة الكويت وآخر محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بمدينة برلين^(١) والمعروف أن الأسلوب الفني الفاطمي استمر خلال العصر الأيوبي وكان له تأثيره البالغ على كافة إنتاج هذا العصر .

إلا أن العناصر الحيوانية التي زخرفت بها بعض رسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي تميزت بالواقعية حيث رسم المصورون في هذا العصر الحيوانات بالعلامات المميزة لكل منها ولم تفقد الحيوانات صلتها بالطبيعة بالرغم من أن التصوير المملوكي كان بشكل عام زخرفي الأسلوب .

ونستعرض هنا بعض صور المخطوطات للدلالة على ذلك ففي صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن (لوحة رقم ٢٦) زخرف الفنان جانبي العقد الذي يتوج مدخل المنشأة برسم نسرين متماثلين وقد نشر كل نسر جناحيه ناظرا إلى الأمام وذلك على أرضية نباتية ، والواقع ومن خلال هذه الصورة يمكن اعتبار مثل هذه الزخرفة أحد الرنوك التي انتشر استخدامها على كافة التحف الفنية ومنها رنك النسرين الذي استخدمه السلطان صلاح الدين الأيوبي شعارا له بالإضافة إلى رنك الكأس وغيرها .

وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا (لوحة رقم ٣٠) وفيها استخدم المصور الزخرفة الحيوانية في زخرفة السجادة التي يجلس عليها اثنين من المعلمين والزخرفة هنا عبارة عن اثنين من الأفيال تسير خلف بعضها البعض ومن خلفها رسم الفنان طائر صغير وكما يبدو هنا أن الزخرفة واقعية إلى حد كبير وخاصة في تفاصيل رسم الفيلين والضخامة التي رسمت بهما وقد راعى الفنان بذلك أشكال هذه الحيوانات الطبيعية وبالتالي رسم المصور طائرا صغيرا خلفهما بشكل واقعي

(١) ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، ص ٧٨ (لوحة ٥١.٥٠) . وأنظر أيضاً :

أيضا كما نجح في إظهار الحركة الواضحة في أرجل الفيلين وكأنهما في حالة سير على الأقدام كل ذلك على أرضية نباتية .

وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٣١) نلاحظ أن قطعة القماش المفروشة أسفل الشخص الأيمن قد زخرفت بعناصر حيوانية تمثل غزالين تعدوان خلف بعضهما البعض في منظر يمثل إحدى مناظر الصراع بين الحيوانات وهي إحدى الموضوعات الزخرفية التي انتشرت بكثرة في زخرفة التحف التطبيقية وخاصة خلال العصر الفاطمي ، ويحسب للفنان هنا أيضا أنه نجح في رسم الحيوانين بشكل واقعي وأضاف إلى رسمه طابع الحركة المتمثل في حركة الأرجل التي تعدو مما أضاف إلى عناصره الزخرفية حيوية وواقعية واضحة .

وفي صورة أخرى من مخطوط كتاب الحيوان المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ١٦٠) قام المصور بزخرفة الغطاء الذي يغطي ظهر الزرافة بزخرفة متنوعة ما بين العناصر النباتية والحيوانية وأن كان العنصر الحيواني هنا يمثل إحدى الأسماك ويبدو أن رسوم الأسماك كانت لها الغلبة في صور هذا المخطوط حيث نراه قد رسم مجموعة من الأسماك في حوض أمام أم جعفر بنت المصور في صورة أخرى من هذا المخطوط (لوحة رقم ١٣٦) .

العناصر الكتابية

وهي إحدى مميزات الفنون الإسلامية كما أن الفنانين المسلمين اتخذوا الكتابة عنصراً حقيقياً من عناصر الزخرفة فعملوا على رشاقة الحروف وتناسق أجزائها وتزيين سيقانها ورؤوسها بالفروع النباتية والوريدات^(١) ولذلك كان تصوير المخطوطات وتحليلتها بصور ملونة أمراً ثانوياً بالنسبة إلى كتابتها بالخط الجميل ، ونظراً لأن زخرفة التحف التطبيقية في صور المخطوطات بالزخرفة الكتابية يعد أمراً غاية في الصعوبة لعدة أسباب لعل من أهمها صغر حجم التحفة نفسها المرسومة داخل الصورة وبالتالي يصعب إضافة نص كتابي يقرأ على مثل هذه التحف لكن هناك بعض رسوم العماثر المشار إليها (لوحة رقم ١٣٩) حيث أضاف الفنان شريط من الكتابة يتوج واجهة المبنى داخل الصورة وبطبيعة الحال فإن رسوم العماثر ذات الأحجام الكبيرة تسمح للمصور بإضافة النصوص الكتابية عكس التحف التطبيقية الصغيرة التي يسهل زخرفتها بعنصر نباتي ، وعنصر هندسي لكن زخرفتها بعنصر كتابي يعد أمراً غاية في الصعوبة فلا بد أن تكون الكتابة واضحة حتى يمكن قراءتها^(٢) لكن الفنان استخدم الكتابة داخل الصورة ليس من أجل الزخرفة بل استخدمت لتوضيح موضوع الصورة كما جاء في متن المخطوط وكان ذلك واضحاً في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ومنها صورة من مخطوط الأربع بشائر المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٨٠) حيث يلاحظ أن الفنان كتب أعلى رسم المسيح كلمة " المسيح " وبأعلى الرسم الذي يمثل بيلاطس حاكم اليهود كتب عبارة نصها " بيلاطس يغسل يديه " وأعلى رسوم اليهود كتب " جموع اليهود " وهكذا في بقية الأشخاص في الصورة ومن هنا لا يمكن اعتبار مثل هذه الكتابة عنصراً زخرفياً بقدر ما هي توضيح موضوع الصورة طبقاً لما جاء في متن المخطوط وكذلك الحال في صورة من

(١) زكي محمد حسن : في الفنون الإسلامية ، دار الآثار العربية ، القاهرة ١٩٣٨ م ، ص ٤١ ، ولمزيد من التفاصيل عن أهمية الكتابة العربية انظر :

مايسه محمود داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩١ م ، ص ٢٣-١٢ .

(٢) لعل المصور عندما حاول كتابة بعض الحروف في الألواح التي يمسك بها تلاميذ في مدرسة وذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس والتي تمثل مدرسة في حلب (لوحة رقم ٢٩) وفيها تبدو الكتابات الموجودة بالألواح التي يمسك بها التلاميذ غير واضحة المعالم ومن هنا كانت صعوبة استخدامها كعنصر زخرفي .

نفس المخطوط تمثل سالوم يتسلم رأس يوحنا المعمدان (لوحة رقم ٧٣) ومجموعة صور من مخطوط كلية ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (لوحة رقم ٦٩ ، ١١١ ، ١٦١) لكن الكتابات استخدمت في صور المخطوطات كنوع من إظهار القيمة العالية للخطاط الذي كان له الدور الأهم ، ولذلك نشاهد أن الصورة محاطة في بعض الأحيان بنصوص من الكتاب التي تعد جزءاً لا يتجزأ من المخطوط وذلك في مخطوط الشاهنامه (لوحة رقم ٥٣ ، ٦٣ ، ١١٥) وفي صورة أخرى من مخطوط ألعاب الفروسية المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحة رقم ١٦٢) وأحياناً أخرى يكتب بعض النصوص الكتابية التي تشير إلى اسم الخطاط أو الناسخ ومنها صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمتحف البريطاني بلندن (لوحة رقم ١٦٣) وفيها نقراً اسم " غازي بن عبد الرحمن الدمشقي " ^(١) وهو خطاط معروف ، ومن هنا يمكن القول إن الكتابات التي ظهرت في صور المخطوطات لم تكن بقصد الزخرفة فلم نشاهد أي تحفة من أي نوع زخرفت بعنصر كتابي عكس العناصر الزخرفية الأخرى كالنباتية والهندسية والحيوانية .

(١) ولد غازي بن عبد الرحمن الدمشقي سنة ١٢٣٢م وتعلم الخط اليدوي واختط للناس كتباً وكان جميع خطاطي دمشق من تلاميذه وروى عنه أنه كان ذا لسان معيب وتوفي سنة ١٣١٠م عن عمر يناهز الثمانين عاماً . انظر : محمود إبراهيم حسين ، المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، ص ٨٩ .

الخاتمة والملاحق

الخاتمة

وبعد استعراض عناصر البحث المختلفة لرسوم العمائر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمكن القول إن رسوم العمائر والتحف التطبيقية قد تنوعت بصورة واضحة وظهرت كافة أو معظم العناصر المعمارية المختلفة وخاصة في العمائر الدينية بالإضافة إلى أن التحف التطبيقية كانت بنفس المستوى من التنوع وظهرت معظمها في صور المخطوطات وعلى وجه الخصوص في صور المخطوطات الأدبية التي دائماً ما تشتمل على روايات وقصص تحكي الموضوع مثل مقامات الحريري وكنيلة ودمنة وفيها تناول المتن مجموعة من القصص الهامة التي كانت تعبر عن مجتمع بأكمله بما فيه من إيجابيات وسلبيات وبالتالي فإن موضوعات هذه النوعية من المخطوطات كانت متنوعة وانعكس ذلك بطبيعة الحال على ما تحمله من تصاوير والتي رسمها المصور للتعبير عما جاء في المتن وبالتالي تنوعت رسوم العمائر والتحف التطبيقية وعلى عكس ذلك فإن المخطوطات العلمية كانت تشتمل على موضوعات علمية فقط ومن أبرزها مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل والذي استدرج المصور إلى رسم شكل الحيلة الميكانيكية كما جاءت في متن المخطوط فقلت معها رسوم العمائر وبالتالي أيضاً رسوم التحف التطبيقية نظراً لطبيعة هذه المخطوطات العلمية البحتة ، ولذلك فلا غرابة أن نجد معظم النسخ التي تم استعراضها كانت معظمها تمثل مخطوطات أدبية .

ومن خلال ما تم استعراضه من هذه المخطوطات الأدبية أو المخطوطات العلمية أمكن التوصل إلى مجموعة من النقاط الهامة التي كان لها دورها البارز في الدراسة ويمكن اعتبارها مجموعة من النتائج التي أفرزتها الدراسة وهي وإن كانت ليست فريدة إلا أنها تعد أبرز ما توصلت إليه الدراسة ومن أبرزها :

أولاً

لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار المنشآت المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نموذجاً للعمارة القائمة أو طرازاً معمارياً استمد منه المعمار أصوله المعمارية أو تخطيطاته الإنشائية بل على العكس تماماً يمكن القول إن المصور هو الذي استمد من العمائر الأيوبية والمملوكية القائمة بعض رسومه

المعمارية التي ظهرت في صور المخطوطات واضعا في اعتباره أنه يرسم ويصور منظرا داخل مخطوطة وأن هناك الكثير من المعوقات التي تجعل مهمته صعبة في إبراز كافة العناصر المعمارية أو رسم العماثر بأشكالها المختلفة المتكاملة وقد سبق الحديث عن ذلك ، فشاهدنا أن هناك الكثير من العناصر المعمارية لم تظهر في صور المخطوطات بالإضافة إلى أوجه الاختلاف التي ظهرت بين أشكال العماثر وبين رسومها في صور المخطوطات .

ثانياً

كان للمنظور أثراً هاماً على رسوم العماثر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث كان لتجاهل المصور لقواعد المنظور في أحيان كثيرة وإتباعه لهذه القواعد في بعض الأحيان دوراً مؤثراً على مثل هذه الرسوم . وقبل أن نوضح أثر ذلك نستعرض أولاً دلائل تجاهل وإهمال الفنان المسلم لقواعد المنظور كما يلي :

(١) قام المصور برسم بعض التحف التطبيقية وكأنها معلقة في الهواء في ظاهرة بعيدة كل البعد عن الواقعية فعلى سبيل المثال هناك صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان مجموعة من الألواح المستخدمة في الكتابة لتدريس المذاهب الدينية وهي معلقة في الهواء وعددها ثلاثة ألواح ربما يشير الفنان إلى أنها خاصة بالطلبة الجالسين في الخلف واللوح الثالث خاص بالمعلم ، وهناك صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) وفيها رسم الفنان صينية مملوءة بالفاكهة معلقة في الهواء ويقابلها صينية أخرى بها دوز و كوبيين ، وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ٩٦) وفيها رسم المصور الثريا ذات السبع خانات بالإضافة إلى رسم ثلاث مشكاوات اثنين علوية والثالثة أسفل الثريا معلقة في الهواء ونفس الأمر في صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ١٠٣) وفيها نشاهد صينية بها كوبيين ودوز كما رسم الفنان مزهريّة على يسار الناظر معلقة في الهواء وفي صورة أخرى من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ١٠٦) وفيها رسم الفنان صينية تحتوى على

مجموعة من أدوات الشراب أيضا بالإضافة إلى رسم مزهريّة أسفلها معلقة أيضا في الهواء وتعد كل هذه التحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات بعيدة عن الواقعية كما تعد دليلا قويا على إهمال المصور لقواعد المنظور وعدم إتباعها .

(٢) ومن الأدلة الأخرى على ذلك عدم اهتمام المصور بالتنسيق بين رسوم الأشخاص ورسوم العماائر بمعنى أنه في أحيان كثيرة كان يهتم برسوم الأشخاص ورسومها بحجم كبير لا يتناسب مع حجم العماائر أو حجم بعض العناصر المعمارية المختلفة وعلى سبيل المثال في صورة من مخطوط كليلّة ودمنة المحفوظ بالمكتبة الأهلية ببّاريس (لوحة رقم ٤٣) رسم الفنان شخصين يحملان أكياس من الذهب بحجم كبير يصل إلى باطن العقد في شكل لا ينم عن تناسب بين رسوم الأشخاص التي رسمت بحجم يصل إلى حجم البائكة المرسومة مع الفارق بطبيعة الحال بين حجم الشخص وحجم العنصر المعماري مما أفقد الصورة الكثير من الواقعية وفي صورة أخرى من نفس المخطوط (لوحة رقم ٦٨) رسم المصور أيضا أشكال تقارب في حجمها من رسم البائكة ولعل هذا الأمر لم يكن قاصرا على المصورين خلال العصر المملوكي أو قاصرا على التّصاوير التي تنسب إلى المدرسة العربية فحسب بل إننا شاهدنا ذلك أيضا في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى المدرسة العراقية وخاصة ما زوّقه يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي الذي اتخذ من واجهة المعمار إطارا للمناظر الداخلية دون أن يعنى بالمقاييس ونسب الأشياء بعضها إلى بعض بل كان يعنى بإبراز الأشكال (الأشخاص أو عناصر معمارية وزخرفية) أكثر ما تكون وضوحا مع تنسيق عناصر الصورة في تكوين زخرفي يسمح بخلق صورة فنية بغض النظر عن مراعاة صدق المقاييس فلوانه راعى المقياس الصحيح للعمارة ونسبتها للشخص لجعل أحجام الشخص صغيرة لا تكاد تظهر وإن هو أظهر الأشخاص بمقياسها الحقيقي لما ظهرت العمارة لأن حجمها سوف يطغى على مساحة الصورة ولهذا لجأ إلى الحل الوسط بإبراز الأشخاص واضحة في حين كان يكتفي بالرمز إلى البيئة المعمارية المحيطة ومن هنا كان عدم التزامه بالمقاييس الواقعية وعدم مراعاته لقواعد المنظور .

(٣) ومن الأدلة الأخرى الواضحة لعدم إتباع المصور لقواعد المنظور عدم الاهتمام بالقواعد التي تؤدي إلى التجسيم والعمق في الصورة مثل الظل والنور فنجد أن كل صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي مضيئة كأنما صورت في وضوح النهار حتى لو كان موضوع الصورة يقتضي أن يحدث ليلا فإن المصور يرمز إلى ذلك بما يعبر عن القمر والنجوم فقط ومن ثم لم يعبر عن الظل والنور وظهر ذلك واضحا في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بغينا والتي تمثل الحارث يتحدث إلى أبي زيد من الخيمة (لوحة رقم ١٦٤) وفيها رسم الفنان في أعلى الصورة قوسا يرمز به إلى السماء وفيه رسم مجموعة من النجوم بالإضافة إلى رسم الهلال في إشارة إلى أن موضوع الصورة تم في الليل موضحا ضوء القمر في مرحلة الهلال بالإضافة إلى ضوء النجوم مع العلم أن الصورة مضيئة تماما وكأن الموضوع يتم في وضوح النهار .

(٤) وبالإضافة إلى كل هذه الأدلة السابقة هناك بعض الأدلة الأخرى أيضا توحى بعدم اهتمام المصور بقواعد المنظور ومنها عدم اهتمام المصور بتصوير المناظر الطبيعية الخالصة كما انه في كثير من الأحيان يرسم الثياب بطريقة زخرفية مبالغ فيها كما يعد تركيز المصور على الرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة وخاصة اهتمامه برسم الشخص الرئيسي بالصورة إحدى أبرز الدلائل على إهمال المصور لقواعد المنظور .

وبعد إبراز هذه الدلائل يمكن الآن توضيح أثر ذلك على رسوم العماثر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي حيث يمكن القول إن التأثير الإيجابي لإهمال الفنان لقواعد المنظور كان هو الأبرز وخاصة على التحف التطبيقية بمعنى أن تجاهل الفنان لقواعد المنظور ساعد على إبراز التحف التطبيقية بأشكالها المتنوعة سواء من حيث شكل التحفة أو تكوينها أي أن المصور عندما يقوم برسم بعض التحف المعلقة في الهواء فإنه يرسمها بكامل أجزائها دون إخفاء أي جزء منها وقد ساعد ذلك بطبيعة الحال على ظهور التحف التطبيقية كاملة وفي نفس الوقت كانت متشابهة في معظم أجزائها مع مثيلاتها المحفوظة في معظم المتاحف المختلفة هذا بالإضافة إلى أن هناك بعض التحف الهامة مثل السجاد التي لو اتبع المصور قواعد المنظور لما ظهرت

سجادة واحدة في صور المخطوطات لأن الفنان عندما يرسم السجادة ويرسم مجموعة أشخاص يجلسون عليها فإنه بذلك سوف يخفيها ويخفي الزخرفة التي تزخرفها وقد وضح ذلك في صورة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد (لوحة رقم ٣٠) وفيها رسم الفنان سجادة ذات زخارف حيوانية ونباتية متنوعة ويلاحظ أن الشخصين المجاورين للسجادة بعيدان عنها أي أن الفنان رسمهما وكأنهما يجلسان عليها وهذا ما يرغب الفنان أن يحسه ويستشعر به الناظر للصورة في حين رسم السجادة وكأنها معلقة أو مفروشة دون أن يجلس عليها أحد ليوضح مجموعة العناصر الزخرفية التي تزخرفها أو لإبراز حجم السجادة بشكلها الطبيعي دون إخفاء أي جزء منها والذي كان سوف يحدث لو اتبع الفنان قواعد المنظور من حيث الإخفاء والظهور وبالتالي ساعد إهمال المصور لقواعد المنظور على إبراز أهم التحف التطبيقية وخاصة السجاد بالإضافة إلى التعرف على أشكالها وزخارفها وليس السجاد فقط بل إن أغلب التحف التطبيقية التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي رسمت بتكويناتها الرئيسية دون إخفاء أي جزء منها وأمدتنا هذه التصاوير بمجموعة كبيرة من أشكال التحف المختلفة سواء كانت زجاجية أو خشبية أو معدنية أو غيرها من المواد الأخرى ، لكن لم يكن الأمر هكذا بالنسبة لرسوم العماير حيث إن إهمال المصور لقواعد المنظور كان له تأثير سلبي على رسوم هذه العماير بمعنى أن عدم رسم أشكال العماير بأشكالها الطبيعية للأسباب السابق ذكرها جعل هناك اختلافا كبيرا بين أشكال ورسوم هذه العماير وبين مثيلاتها القائمة على أرض الواقع والدليل على ذلك أن هناك الكثير من رسوم العماير لم يستطع المصور إبرازها كما هي بل إن هناك عناصر معمارية كثيرة لها أهميتها في العمارة الإسلامية لم تظهر في صور المخطوطات كالمثدنة على سبيل المثال التي تحتاج بلا شك إلى مساحة أكبر من تلك المساحة المتاحة للمصور حتى لو رسم الفنان هذه العناصر المعمارية كانت سوف تظهر بأشكال غير مطابقة لأشكالها الطبيعية ولذلك أهملها المصور واكتفى بالاهتمام برسم العناصر المعمارية الصغيرة التي لا تغطي على بقية العناصر الموجودة بالصورة ولا تؤثر على اكتمال موضوع الصورة ولكن هذا الاهتمام في عدم إتباع قواعد المنظور كان له تأثيره الإيجابي العام على رسوم العماير في أقطار ومدارس أخرى ففي إيران على سبيل المثال

شاهدنا العديد من رسوم العمائر المدنية وقد رسم المصور كافة ملحقات المنشأة كلها وكأن كل جزء مستقل عن الآخر ويصلح لأن يكون صورة مستقلة في شكل بعيد كل البعد عن قواعد المنظور إلا أن ذلك ساعد على إظهار كافة تفاصيل المنشأة من حجرات وملاحق داخلية وما تحتويه من تحف وقطع أثاث وغيرها .

ومن هنا يتضح أن المصور كان يتجاهل قواعد المنظور وليس جاهلاً بها فلا يستطيع أحد أن يؤكد أن المصور المسلم كان يجهل قواعد المنظور وخاصة أنه في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي دلالة واضحة على علم المصور المسلم بقواعد المنظور وذلك عندما يلجأ هذا المصور إلى رسم منضدة أو كرسي أو قطعة أثاث من القطع المنتشرة في الصورة ليعبر بها عن قواعد المنظور وقد وفق المصور في كثير من هذه المحاولات عندما رسم بعض الأشخاص الجالسين وقد اختفت بعض أجزاء من جسم شخص خلف الشخص الأمامي وهكذا ولذلك يمكن القول إن المصور تجاهل قواعد المنظور ولم يكن جاهلاً بها وذلك لعدة أسباب منها :

■ أن عدم حرص المصور المسلم على إتباع قواعد المنظور رغم علمه بها يمكن تبريره بأنه يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة من تلك الظروف الطارئة من اختفاء وظهور أو تقديم وتأخير لأنها كلها أحوال غامضة تزول بزوال سببها وتتغير بتغير المناظر وبذلك يمكن القول إن الفنان تخلص عن استخدام قواعد المنظور لإظهار الأشياء جميعها وكأن الناظر إلى الصورة يرى كل وحدة منفصلة عن الأخرى ولا يوجد ارتباط بينهما وكأنما أراد أن يتمتع الناظر بما يمكن أن يتمتع به هو بانتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم .

■ وربما تكون هذه الفكرة وهي استقلالية أجزاء التصوير نابعة من المتن الذي يحكي موضوع الصورة فالمصور معتمد على ذلك ومعتقد أن الناظر إلى الصورة قد قرأ المتن وتدبره وليس في حاجة إلى توضيح فأراد المصور إبراز موهبته وإبراز هدفه من استقلالية أجزاء الصورة من رسوم آدمية أو عناصر معمارية أو تحف تطبيقية أو ألوان أو خلفية وغيرها من الأشياء التي تحملها الصورة .

▪ وربما تكون أحد الأسباب في عدم إتباع المصور لقواعد المنظور هو أن يلفت المصور انتباه المشاهد إلى الغرض الذي ترمي إليه الصورة وعلى وجه الخصوص موضوع الصورة فهو عندما رسم بعض التحف التطبيقية وكأنها معلقة في الهواء كما في رسم السلطانية المملوكة بالفاكهة أو الصينية التي بها الدورق والكوبين في صورة من مخطوط دعوة الأطباء المحفوظ بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة رقم ٤٧) فإنه بذلك يوضح أن موضوع الصورة يمثل منظر عشاء ، وفي تصويره من مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة الأهلية بفينا (لوحة رقم ١٠٣) والتي تمثل مشهداً في حانة تشير أيضاً إلى أن المصور يرغب في إبراز موضوع الصورة ويمثل إحدى مناظر الشراب والطرب وغيرها من الصور الأخرى التي تحمل وتصور مناظر مختلفة .

▪ كما أنه من الناحية الفنية المحضة لا يشكل عدم التجسيم أو عدم التمثيل أو الابتعاد عن قاعدة المحاكاة الفنية أو الأخذ بقاعدة التسطيح خصائص فريدة عرفها التصوير الإسلامي فقط بل إن معظم هذه الخصائص عرفتها فنون حضارات شرقية كثيرة سبقت الفن الإسلامي فقد عرفها الفن المصري القديم كما عرفها الفن السومري والبابلي والآشوري والفينيقي وعرفها أيضاً فن آسيا الوسطى وفن الشرق الأقصى كما عرفها الفن البيزنطي الذي رافق نشأة الفن الإسلامي .

إن الفن المصري القديم في النحت وفي التصوير لم يأخذ بقواعد المحاكاة للطبيعة ولم يأخذ كذلك بقواعد المنظور أو بقواعد التشريح كما أن أسلوب التسطيح أو الأخذ ببعدين وإهمال البعد الثالث (بعد العمق) البارز في الرسم الإسلامي بارز وواضح أيضاً بجلاء في الآثار الفنية لحضارة ما بين النهرين وبالطبع لم تكن هذه الخصائص أو هذه الأساليب نتيجة تحريمات دينية بل كانت تنحدر من موافقات ومنطلقات جمالية وفلسفية وذوقية معا وبمعنى أدق لم يشكل لا في الفنون الشرقية القديمة ولا في الفن الإسلامي رسم الإنسان في صورته الواقعية ولا رسم الطبيعة في مظهرها الواقعي هما أو هدفاً فنياً سعى الفنان القديم أو الفنان المسلم إلى تحقيقه بل إن غاية الفن كانت تذهب بعيداً عن مثل هذه الأهداف ؛ فإذا كان الفن المصري القديم مشغولاً بالخلود وبحياة ما بعد الموت فإن مشاغل الفنون الأخرى تجاوزت أيضاً يوميات الإنسان ومحيطه لتتناول ما هو أسطوري

وإلهي وما هو أبعد من الموجود والظاهر وامتد الأمر إلى الفن الإسلامي ففي الأعمال التصويرية الأولى قبل القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي لم يهتم المصور بقواعد المنظور وقد شاهدنا هذا الأمر واضحاً في رسم الفارس على صهوة جواده في إحدى الأعمال التصويرية المبكرة (لوحة رقم ١) وتوضح أخطاء المصور في قواعد التشريح والمنظور في طريقة الربط بين فخذ الحصان وجسمه وظهور كلا العينين ووضع الأذنين وغير ذلك من التفاصيل . ولا يبدو أن هذه الطريقة كانت تؤرق الفنان أو جمهور الناظرين إلى الصورة الذين لم يبالوا بأن تكون الصورة مطابقة مطابقة تامة للأشياء كما هي ، كما قنع الفنانون بالتعبير عن أنفسهم من خلال فن يخلوا من دراسة أصول التشريح وقواعد المنظور ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الفن الإسلامي لم يهمل أو لم يأخذ بمبدأ المحاكاة أو بمبدأ التجسيم أو التمثيل الواقعي كنتيجة لأمر ديني تحريمي فالهدف لا يتمثل في محاكاة الطبيعة ولكن المهم في العمل التصويري هو إظهار العالم المستقل للأشكال والألوان مجتمعه حسب نظام معين ومع ذلك كله فهذا لم يمنع الفنان من استخدام بعض قواعد المنظور وخاصة ما يتصل بخاصية الظهور والاختفاء في كثير من أعماله الفنية كما سبقت الإشارة وهو ما يتمثل بوضوح في بعض الأمثلة (لوحة رقم ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨) .

ثالثاً

كانت من أبرز الأشياء التي تسترعي الاهتمام والانتباه في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي قلة توقيعات المصورين على أعمالهم الفنية وقد أرجع بعض العلماء السبب في ذلك إلى تواضع الفنان فقد كان يطلق على المصور لقب المذهب بصورة أكثر من لقب المصور لأن الفعل صور له مدلول قرآني فعملية الخلق امتياز مقصور على الله سبحانه وتعالى وحده ولعل هذا ما يفسر ابتعاد الفنانين عن دائرة الضوء حتى لا يجلبون على أنفسهم السخط بسبب الخروج على المبادئ الدينية وهذا على حد قول بعض العلماء إلا أنه لا يمكن أن نسلم بهذا الرأي بمضمونه الكامل لأن تواضع الفنان لا يمنع من التوقيع على عمله الفني كما أن أعماله الفنية التي كان يقوم بها ليست خفية على من حوله وربما كان التصوير مهنة يرتزق منها المصور فكيف يمتنع عن التوقيع خشية

الخروج على المبادئ الدينية ؟ بالإضافة إلى أن الفنان كان دائم الفخر والاعتزاز بما يقوم به من عمل وخاصة إذا كان هذا العمل قد خرج في صورة جيدة من جهة ومن جهة أخرى إذا كلف هذا الفنان بهذا العمل من أصحاب النفوذ أو الأمراء أو السلاطين فمن الطبيعي أن يقوم بالتوقيع على هذا العمل كما أن التوقيع على العمل الفني لا يعني وصف الفنان بالتكبر أو الغرور أو التصاق مثل هذه الصفات به بل على العكس فعدم التوقيع من قبل المصور على عمله ربما يفسر في غير صالحه كأن يكون العمل الفني ليس بالجودة أو الأصالة التي تجعله يقوم بالتوقيع عليه أو ربما يكون الفنان يقوم بأعمال تسويقية الغرض منها التربح والترويج دون النظر إلى جودتها ومن هنا يبتعد الفنان عن التوقيع حتى لا يسيء إلى مهارته أو موهبته وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن يكون في عصره فنانين لهم ثقلهم الفني وشهرتهم الواسعة ولذلك لا يمكن التسليم بهذا السبب للإشارة إلى قلة أو ندرة توقيع المصورين على أعمالهم الفنية ويمكن أن يكون هناك بعض الأسباب الأخرى التي دعت المصورين إلى ذلك ومنها ما أوردته بعض المصادر من الخوف والخشية لدى المصور من الوقوع تحت أي شبهة دينية وخاصة إذا وضع في اعتباره موقف الإسلام من التصوير ومن المصورين وإن كان هذا السبب ليس من الأسباب الرئيسية وخاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن الكثير من المصورين قاموا بتصوير العديد من أشكال الكائنات الحية على بعض التحف التطبيقية من مواد مختلفة وقاموا بالتوقيع عليها هذا بالإضافة إلى أنه ليس كل المصورين قد امتنعوا عن التوقيع على أعمالهم وخاصة الذين ينتمون إلى مدارس أخرى أو إلى أقطار أخرى غير مصر وسوريا أو إلى فترات زمنية قد تتزامن أو لا تتزامن مع فترة العصرين الأيوبي والمملوكي ، بل شاهدنا الكثير منهم يقوم بالتوقيع على أعمالهم الفنية ووصل إلينا أسماء العديد منهم ولعل أبرزهم المصور بهزاد الذي فاقت شهرته كل الحدود وكانت له أعماله الفنية التي تعد من رموز التصوير الإسلامي وكانت له مدرسته الخاصة ، بالإضافة إلى العديد من تلاميذه الذين وصل إلينا أيضا توقيعاتهم على أعمالهم الفنية هذا من جهة ومن جهة أخرى لاحظنا أن هناك بعض المصورين الذين قاموا بالتوقيع على أعمالهم الفنية قبل القرن السادس الهجري . الثاني عشر الميلادي قبل أن يصل إلينا أي دلائل توحى بوصول مخطوطات مزوقة بالتصوير ومن أبرزها بعض الأوراق

المصورة التي سبقت الإشارة إليها والتي تحمل واحدة منها توقيع أبي تميم حيدرا ،
ولذلك فمن الصعوبة أن نؤكد أن موقف الإسلام من التصوير والمصورين هو السبب
الرئيسي والأهم بل يمثل سبب من أسباب عدم توقيع المصورين على أعمالهم الفنية
ويمكن القول إن المصورين المتزمتين فقط هم الذين تأثروا بهذا السبب لكن هناك سبب
آخر يعد أكثر أهمية منه ويمكن أن يكون له دور كبير في عدم توقيع المصورين وهو أن
المصور دائما كان يعتبر نفسه في مرتبة أقل بكثير من المكانة التي وصل إليها الخطاط على
سبيل المثال ووجد أن دوره في العمل الفني هامشيا أو أنه ليس بالقدر العظيم وخاصة أن
هناك بعض الدلائل تشير إلى ذلك حيث إننا نجد الخطاط على النقيض من المصور إذ أنه
يحوز على رضا رجال الدين لأنه يقوم بكتابة الآيات القرآنية مما جعله يحظى بمنزلة سامية
أكثر من المصور ولعل ذلك يعكس بوضوح الكثير من أسماء الخطاطين التي وصلت إلينا
والذين قاموا بالتوقيع على أعمالهم الفنية والأمر الآخر يتعلق بصور المخطوطات حيث إن
الخطاط كان يقوم بكتابة المتن ويعطيه المساحة التي يراها مناسبة في حين يترك للمصور
جزءا قليلا لعمل المناظر ولذلك فكثير من صور المخطوطات نجد أن المتن قد غطي على
المنظر العام للتصويرة .

ولقد كان لقلّة توقيعات المصورين على أعمالهم الفنية وخاصة صور المخطوطات خلال
العصرين الأيوبي والمملوكي أثره البالغ في رسوم العماائر والتحف التطبيقية التي لا تحمل
تاريخ كتابتها أو تاريخ نسخها أو تزويقها ولو أن المصور قام بالتوقيع على عمله الفني فمن
المؤكد أن ذلك كان سيساعد على تأريخ المخطوط أو على الأقل الوصول به إلى أقرب
فترة زمنية ممكنة وكان ذلك بطبيعة الحال سوف يكشف الستار على أشكال العماائر
المرسومة وإلى أي فترة زمنية يعود رسمها وبالتالي يمكن مقارنتها بمثيلاتها من العماائر في
نفس الفترة الزمنية لتحديد أوجه التشابه والاختلاف فيما بينها بصورة دقيقة وبالتالي كان
من الممكن أن نحكم على طراز المنشأة المرسومة وتخطيطها وملاحقها والأسباب
والمعوقات التي أثرت في عدم رسم المنشأة بكاملها وغيرها من هذه الأمور وخاصة بالنسبة
للتحف التطبيقية المرسومة في صور المخطوطات بصورة أكثر دقة كما يساعد على معرفة
المواد المستخدمة في الصناعة إذا كانت تتشابه موادها في التحف المرسومة داخل

المخطوط ومن أمثلتها التحف الخزفية والزجاجية التي كثيرا ما يجد الباحث صعوبة في تحديد مادة صناعتها حين تكون مرسومة داخل إحدى صور المخطوطات حيث إن هناك فترات زمنية انتشرت فيها صناعة الخزف بصورة واضحة وهناك أيضا فترات كانت صناعة الزجاج في المرتبة الأولى وأيضا بالنسبة للمنسوجات والخشب والعاج وغيرها فلو كان هناك توقيع للمصور ومعرفة الفترة الزمنية التي رسمت فيها مثل هذه التحف لأمكن بالتالي تحديد مادة الصنع بسهولة .

وربما يكون قلة توقيع المصورين على صور المخطوطات التي وصلت إلينا خلال العصرين الأيوبي والمملوكي كان من الأسباب التي أدت إلى قلة رسوم العماثر التي وصلت إلينا في صور المخطوطات لأن المصور طالما أن وضع توقيعيه على العمل لا يقلقه فإن اهتمامه بكافة تفاصيل الصورة التي كانت تمثل متن المخطوط يقل بعض الشيء بعكس لو أنه كان مصرا على وضع توقيعيه على هذا العمل فإنه بذلك يكون أكثر اهتماما بكل تفاصيل الصورة لأن عمله الفني بذلك سيكون بمثابة إشارة واضحة إلى موهبته ومهارته ففي ذلك الوقت سيكون اهتمامه بكل تفاصيل العمل هو شغله الشاغل والدليل على ذلك أن معظم الأعمال الفنية التي حملت توقيع صانعها أو مصورها كانت تتميز بالدقة في الصناعة وفي الزخرفة والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة .

رابعاً

ومن الأمور الهامة التي يجب التعرض لها في هذه الخاتمة ما ذكره بعض المستشرقين من أن فن التصوير قد أصيب بنكسة خلال القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي بعد ازدهاره العظيم خلال القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي خلال عصر المماليك في مصر وسوريا ، إلا أنه ومن خلال دراسة رسوم العماثر والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال هذا العصر لا يمكن التسليم بهذا الرأي مطلقا والأدلة على ذلك كثيرة حيث إنه من المعروف أن فن التصوير ازدهر بشكل واضح خلال العصرين الأيوبي والمملوكي بل استمر هذا الازدهار حتى نهاية العصر المملوكي وقد ساعد على ذلك دور رعاية الفنون من أمراء وسلاطين وغيرهم للمصورين الذين كانوا يعملون كالموظفين الرسميين في القصر الملكي وإنهم كانوا أيضا يحصلون على رواتب شهرية والتي بدونها لم

يكن باستطاعة هؤلاء المصورين إبداع أعمالهم الفنية ذات المستوى الرائع ولعل ما وصلنا من إشارات تاريخية تدل على رعاية الخلفاء الفاطميين أيضا للمصورين وأيضا سلاطين بني أيوب بالإضافة إلى سلاطين الدولة المملوكية تدل على ذلك .

أما عن الأدلة المادية التي تدل على استمرار ازدهار فن تصوير المخطوطات حتى نهاية العصر المملوكي ما وصلنا من أمثلة فنية أبرزها نسخة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا والتي تم نسخها في القاهرة في ٢٨ صفر سنة ٨٩١ هـ . ٥ مارس سنة ١٤٨٦ م والتي تحتوي على اثنين وخمسين صورة وفيها نشاهد رسوم معمارية غاية في الدقة والإبداع من حيث شكل الأعمدة والعقود بأنواعها المختلفة وبعض أشكال التحف التطبيقية وتشهد هذه النسخة على استمرار فن تزويق المخطوطات حتى أواخر العصر المملوكي كما أن هناك نسخة من مخطوط الشاهنامه للفردوسي المحفوظ بمتحف طوبقا بسرأي باستنبول والمؤرخة بسنة ١٥١١م وقد سبق تناولها بالتفصيل في أجزاء متفرقة من البحث كما أن هناك مخطوط من كتاب " اسكندر نامه " لأحمدي أشار إليه الأستاذ الدكتور أبو الحمد محمود فرغلي وأكد أن تصاوير هذا المخطوط جاءت مزوقة بصور ملونة تنتمي إلى الأساليب الفنية السائدة لمدارس التصوير المعاصرة في إيران مما يدل على أن فن تصاوير المخطوطات لم يتوقف بل سار جنبا إلى جنب مع الإنتاج الفني العظيم لدولة المماليك سواء كان ذلك في المنشآت المعمارية بكافة أشكالها وأنواعها أو التحف التطبيقية في كافة مجالات الفنون ومن هنا لا يمكن أن نلصق صفة الانكسار بالتصوير المملوكي بعد كل هذه الأدلة ويمكن أن نحلل اتجاه هؤلاء المستشرقين إلى إطلاق مثل هذا الرأي وهو رأي مشابه لبعض المتخصصين بدراسة الآثار الإسلامية بوجه عام ودراصة التصوير الإسلامي بوجه خاص الذين ذكر بعضهم أن تصاوير المخطوطات المنتجة خلال العصر المملوكي وخاصة البحري تتسم بالجمود والتعبير عن التجريد وينسب أصحاب هذا الرأي ذلك إلى تأثير الغزو المغولي الذي وقع في القرن الثاني عشر الميلادي حيث كان حدثا يمثل هذا القدر من الخطورة لا بد أن يكون سببا وقوة دافعة نحو الاتجاه إلى أسلوب جديد فقد هاجر بعض الفنانين إلى جهة الغرب حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم الفنية المختلفة ويستطرد

هؤلاء المتخصصين حديثهم لتدعيم هذا الرأي بإضافة سبب آخر وهو اختلاف نوعية المجتمع المنتجة فيه هذه التصاوير موضحا أن دولة المماليك كان مجتمعا أقطاعيا ونظام تولي الصدارة في البلاط كان نظاما معقدا فأصبح المجتمع أصلب عودا وأقوى شكيمة مما كان عليه من قبل ولذلك فالمجتمع المملوكي على حد قول بعض هؤلاء المتخصصين يعكس طابع جمود المجتمع والتزام الشكلية في تركيباته الثابتة إلى حد كبير وهذا الرأي وإن كان يحمل بعض الصواب إلا أنه لا يمكن أن تكون مثل هذه الأسباب التي ساقها أصحابه هي التي أدت إلى الجمود في صور المخطوطات بل يمكن أن تكون سندا لهؤلاء المستشرقين لوصف التصوير المملوكي في نهاية الدولة المملوكية بالضعف والانكسار وللرد على هؤلاء يمكن القول أنه إذا كنا نعترف بأن هناك بعض الجمود في بعض صور المخطوطات وخاصة في رسوم العماثر خلال العصر المملوكي إلا أن الأسباب مختلفة وأن صفة الجمود على وجه التحديد لم تظهر في كافة المخطوطات بل في بعضها وكانت أكثر ظهور في رسوم العماثر فقط وقد سبق أن أوضحنا السبب في ذلك وهو أن رسوم العماثر تمثل صورة أو رسما من عماثر ثابتة أو نقلا لعماثر قائمة بالفعل ومثل هذه العماثر لا يمكن أن ترسم بشكل تظهر فيه الحركة لأنها بالفعل تمثل عماثر ثابتة وأوضحنا أن المصور عندما ينقل مثل هذه العماثر الثابتة فكيف تظهر مصحوبة بالحركة في الصورة إلا أن الفنان نجح في إزالة الإحساس بالجمود عن طريق رسم بعض العناصر النباتية وبعض أشكال الطيور لإضافة عنصر الحيوية والحركة إلى الصورة أي أنه بالفعل كان يدرك تمام الإدراك أن مثل هذه الرسوم المعمارية تمثل نوعا من الجمود ومن هنا أضاف إلى صورته العناصر المشار إليها .

ولتوضيح ذلك بشكل دقيق يمكن القول إن موضوع الصورة نفسه ربما يكون السبب وراء ذلك فمن خلال صور المخطوطات المختلفة التي تم استعراضها والتي تمثل بعض الخطب والأحاديث التي تتم داخل المساجد وهي كثيرة يمكن ملاحظة أن الأشخاص الجالسين للاستماع إلى الخطبة تبدو عليهم ملامح السكينة والهدوء حيث إن المكان نفسه وهو المسجد يتطلب الجلوس في سكون وهدوء ولذلك قام المصور برسم هؤلاء الأشخاص بطابع يتسم ببعض الجمود ونظرا لطبيعة موضوع الصورة في حين نلاحظ

الشخص الذي يلقي الخطبة تبدو عليه آثار الحركة واضحة فحركة الأيدي أو الإشارات التي تعبر عنها حركة الأيدي فهل يمكن أن نصف مثل هذه الصورة بالجمود؟ كما أن هناك دليلاً آخر يؤكد ذلك ففي أمثلة من صور المخطوطات ذات موضوع آخر يختلف عن الموضوع السابق وعلى سبيل المثال إحدى صور المخطوطات التي تمثل بعض ألعاب الفروسية أو بعض التدريبات الخاصة بالسيف أو الرمح أو غيره نلاحظ الحركة الواضحة لبعض أعضاء جسم الفارس بالإضافة إلى حركة الخيول التي تتسم بالرشاقة بالإضافة إلى الحركات المختلفة التي تظهر من خلال مناظر المبارزة أو العدو ولذلك فموضوع الصورة هو أحد أهم الأسباب لظهور بعض أشكال الجمود في بعض صور المخطوطات والشيء المؤكد أن رسوم العمائر فقط هي التي من الممكن أن تظهر بهذا الشكل ولذلك فاستمرار فن تصوير المخطوطات حتى نهاية العصر المملوكي بشكل مزدهر هو الرأي الأقرب إلى الصواب بناء على ما تم سياقه من أدلة وأمثلة .



وصف اللوحات والأشكال

أولاً : وصف اللوحات

لوحة رقم (١)

نوع التحفة : ورق

مكان الحفظ : مجموعة الأرشيدوق رينز بمكتبة الدولة في فينا

رقم السجل : Perf, exhibition, no 954

المقاس : (٩,٤ سم × ٧,١ سم)

التأريخ : مصر قبل القرن ٥ هـ / ١١ م

الوصف :

▪ قطعة من الورق عبارة عن برديه ذات لون بني مائل إلى الاصفرار يشتمل على رسم بالحبر الأسود يمثل النصف الأمامي من فارس ملتجئ يمتطي صهوة جواده ويعدو مسرعاً ويرتدي الفارس رداءً فضفاضاً يتدلّى إلى عقبة وغطاء رأس مخروطي الشكل ينتهي في أعلاه بذؤابة تتجه نحو الأمام كما يميل الفارس أثناء عدو الحصان إلى الأمام ، وقد أمسك بيده اليمنى رمحاً وباليده اليسرى ترساً يخفضهما إلى أسفل ، وفي أسفل الرسم كتابة بالحبر نفسه بقى منها عبارة تقرأ " الفرس بالصاد " وعلى الوجه الآخر من هذه الورقة يرد توقيع المصور مما صور أبو تميم حيدراً بالإضافة إلى بعض العبارات الأخرى مثل " وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت " ثم " الحمد لله شكراً " و " الحمد لله وحده "

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٤٩ ، ص ٢٩٠

Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٢)

نوع التحفة : ورق

مكان الحفظ : مجموعة الأرشيدوق رينز بفيينا

رقم السجل : ١٣٦٨٢

المقاس : ٧,٥ سم × ٨,١ سم

التأريخ : مصر القرن ٤ هـ / ١٠ م

الوصف :

▪ قطعة من الورق عثر عليها في مدينة الأشمونين بمصر الوسطى وتحمل رسم أسد يقف وأمامه إناء وقد عبر الفنان عن المعالم الرئيسية لجسم الحيوان بما فيها إظهار العضلات المختلفة بالإضافة إلى التعبير عن الشعر الكثيف الذي يكسو الرقبة ويتدلّى إلى أسفل رأس الحيوان ، أما عن الإناء الذي أمامه فهو أقرب إلى شكل الكوب .

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٠ ، ص ٢٩٠

لوحة رقم (٣)

نوع التحفة : ورق
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل : ٨٠٦٦
المقاس : ١٣ سم × ٨,٥ سم
التأريخ : مصر - قبل القرن ٥ هـ / ١١ م
الوصف :

▪ قطعة من الورق تحمل رسماً لثلاثة أشكال آدمية رسم كل منهم داخل عقد نصف دائري بشكل بدائي في تفاصيلها كالملابس بالإضافة إلى رسم البائكة المكونة من ثلاثة عقود محمولة على أعمدة وغير منتظمة إذا ما قورنت برسوم العماثر في الفترات اللاحقة .
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥١ ، ص ٢٩٠
Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٤)

نوع التحفة : ورق
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل : ١٣٧٠٣
المقاس : ١٤ سم × ١٤ سم
التأريخ : مصر قبل القرن ٥ هـ / ١١ م
الوصف :

▪ قطعة من الورق تشتمل على رسم شخصين ربما يكون قائد وجندى حارسا له وقد رسم القائد وهو يمسك بيده اليمنى حربة ويتمنطق بسيف كتب على الجراب الخارجي له " عز وإقبال " وكتب على ذراعه اليمنى كلمة " بركة " وبينهما زخرفة نباتية عبارة عن فرع نباتي يتفرع إلى قسمين إلى اليمين وإلى اليسار مكونا شكلا لوزيا ويحصران بداخلهما أربعة طيور ويعلو الرسوم الآدمية شريط من الكتابة بالخط الكوفي المورق " يقرأ " عز وإقبال للقائد أبي منصور " وتنحصر الرسوم الآدمية والنباتية مع الشريط الكتابي داخل إطار من الزخرفة المجدولة .

ملاحظة :

▪ يبدو في هذه الورقة أنها أكثر دقة في رسومها من الأوراق السابقة .
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٢ ، ص ٢٩١
Bernard Lewis : The world of Islam
Schatze der kAtilfen : islamische kunst zur fatimidenzeit

لوحة رقم (٥)

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

نوع التحفة : ورق

التأريخ : مصر - العصر الفاطمي

الوصف :

■ قطعة من الورق تشتمل على إحدى الرسوم الشعبية ويمثل موضوعها جانباً كبيراً من الأهمية فهي تمثل معركة حربية استخدمت فيها العديد من الأسلحة المعدنية كالسهام والحراب والتروس والسيوف ويبدو فيها مجموعة من الجنود في حالة دفاع عن إحدى القلاع وهم يصوبون أسلحتهم إلى مجموعة أخرى من الجنود أغاروا على قلعتهم وفيها تعبير واضح عن الحركة والحيوية

ملاحظة :

■ التحفة غير واضحة المقاسات نظراً لما أصابها من بعض التلف

المصدر

Andre Raymond : The Glory of Cairo

Bernard Lewis : The world of Islam

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٣ ، ص ٢٩١

لوحة رقم (٦)

مكان الحفظ : مجموعة شريف صبري بالقاهرة

نوع التحفة : ورق

المقاس : ١٣ سم × ٢٠,٥ سم

التأريخ : مصر - في القرن ٥ هـ / ١١ أو ١٢ م

الوصف :

■ قطعة من الورق تحمل رسم رجلاً جالساً على مقعد كبير ورأسه في وضع ثلاثية الأرباع ويتدلى من رأسه خصلات من الشعر على جانبي رأسه ويده اليسرى مرفوعة إلى صدره وبها كأس .

ملاحظة :

■ يبدو من خلال الرسم أن الشخص الجالس يمثل سيدة وليس رجلاً كما ذكر العالم الجليل زكي محمد حسن حيث تبدو ملامحها واضحة وخاصة الشعر المتدلي من رأسها والحلي الموجودة حول رقبتها وحول ذراعها .

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٤ ، ص ٢٩٢

لوحة رقم (٧)

مكان الحفظ : مجموعة شريف صبري بالقاهرة

نوع التحفة : ورق

التأريخ : مصر - القرن ٦.٥ هـ / ١٢.١١ م

الوصف :

■ قطعة من الورق تحمل رسماً لشكل آدمي واقف وتشبه ملامحه الوجوه القبطية لدرجة تذكرنا بما يسمى بوجوه الفيوم وعلى يسار هذا الشكل الآدمي نص كتابي يقرأ " رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم "

ملاحظة :

▪ القطعة أصابها الكثير من التلف كما أن مقاساتها غير دقيقة

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٥٥ ، ص ٢٩٢

لوحة رقم (٨)

نوع التحفة : ورق

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

المقاس : ١٨ سم × ٨,٥ سم

رقم السجل : ٥٠١

التأريخ : مصر - العصر الفاطمي

الوصف :

▪ تمثل هذه الصورة قطعة من الورق رسم عليها رسم فيل وأمامه شكل نسر وتعد نموذجا من الأوراق

التي رسم عليها المصور بعض موضوعاته الزخرفية قبل استخدام مثل هذه الرسوم في صور

المخطوطات

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (٩)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء

التأريخ : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)

الوصف :

▪ إحدى الرسوم المنفذة بطريقة الفسيفساء وهي جزء من مصورة نهر بردى تزين جدران الجامع

الأموي بدمشق وهي تتألف من مجموعة من المباني بعضها خلف بعض ويتضح أنها مبنية على

الطراز السوري في المنشآت المعمارية الذي كان يعتمد على الأسقف الجمالونية التي تتناسب مع

طبيعة البيئة المناخية كما تبدو مجموعة الأشجار الضخمة حول هذه المباني

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .

لوحة رقم (١٠)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء

التأريخ : سوريا - العصر الأموي

الوصف :

▪ جزء من مصورة نهر بردى تحمل أشكالا معمارية نفذت بطريقة الفسيفساء تمثل أحد المباني السورية

ذات الأسقف الجمالونية بالإضافة إلى مجموعة من الأشجار

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١١)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء التاريخ : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)
الوصف :

- جزء من مصورة نهر بردى تمثل إحدى أشكال المباني ذات الارتفاع الشاهق والأسقف الجمالونية في أشكال تبدو خلف بعضها البعض وحولها مجموعة من الأشجار الضخمة
- المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٢)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء التاريخ : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)
الوصف :

- إحدى أشكال العماثر بمصورة نهر بردى وهي واجهة تبدو دائرية الشكل ويصعد إلى المبنى عن طريق سلم خارجي نفذ بشكل دقيق والمباني هنا توحى بعظمة العمارة السورية في تلك الفترة من حيث أشكال الواجهات والنوافذ والأبواب ، وخلف هذه الواجهة بعض أشكال المباني التي كانت أكثر انتشاراً من حيث الشكل بما يتناسب مع طبيعة المكان .

المصدر

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

Gerard, Degeorge : Damascus, Italy 2004

لوحة رقم (١٣)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء التاريخ : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)
الوصف :

- إحدى الأشكال المعمارية التي ظهرت في مصورة نهر بردى وتمثل بعض المنشآت من الداخل وفيها تبدو القاعات الضخمة والأعمدة والنوافذ وبعض الأشكال المشعة التي تنم عن دقة في التنفيذ وروعة العمارة في تلك الفترة

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٤)

نوع التحفة : رسم بالفسيفساء التاريخ : سوريا (٩٦ هـ - ٧١٥ م)
الوصف :

- إحدى الأشكال المعمارية بمصورة نهر بردى تمثل أحد مداخل المنشأة المعمارية وهي عبارة عن شرفة مربعة الشكل ترتفع إلى أعلى بشكل مستطيل وذلك على أربعة أعمدة كورنثية الشكل تتوجها

عقود نصف دائرية وقد فرغت المساحات المحصورة بين الأعمدة ويغلب عليها الطابع الزخرفي وخلف هذه المنطقة تبدو العماثر الأكثر انتشاراً في تلك الفترة

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كشف الأسرار مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التاريخ : منتصف القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة (تصوير الخفاش) وتحتوي على منشأة معمارية تتصدر التصوير وتظهر واجهتها بشكل واضح وفيها يظهر مدخل المنشأة يتوجه عقد نصف دائري وعلى جانبيه نافذتان تطلان على ملاحق المنشأة وفي أركان الواجهة يوجد مساحتين مربعتين تغطي كل مساحة منهما قبة مضلعة وتعد هذه المنشأة مثلاً للتخطيط المكون من صحن وأربعة إيوانات

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 11, p., 53

لوحة رقم (١٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ريفان ١٦٣٨

التاريخ : مصر . ٩٧١ هـ . ١٥٦٣ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة إحدى المنشآت المعمارية ويبدو من خلالها أن الفنان لم يستطع رسم تخطيط المنشأة بالشكل الذي نشاهده من خلال المنظور أو خلال التخطيط المرسوم للمنشأة، ولكن الفنان رسم المنشأة بكافة ملاحقها على كافة مساحة الصورة وتظهر الواجهة وبها المدخل وفي أعلى التصوير وخلف الواجهة رسم المصور مجموعة من الملاحق تمثل صحن وإيوانين كما رسم مجموعة من العقود والأعمدة التي يشير من خلالها إلى العناصر المعمارية للمنشأة من الداخل

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 13, p., 56

لوحة رقم (١٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٢٢. ١١٤ إضافة

التأريخ : سوريا - بداية القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في متجر محترف الحجامه وفيها يظهر أبو زيد أمام محترف الحجامه الذي يواصل عمل الحجامه لأحد المرضى الذي يجلس أمامه وتبدو عليه ملامح المرض وآثار الألم والتوجع من تلك الطريقة التي تستخدم كوسيلة للشفاء من بعض الأمراض ويلاحظ أن الفنان هنا استطاع أن يظهر مادة البناء وهي الأحجار حيث يبدو أنها من النوع المنحوت نحتا جيدا وبنيت على شكل صفوف منتظمة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 27, p., 70

لوحة رقم (١٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٢٢. ١١٤ إضافة

التأريخ : سوريا - بداية القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في مقابلة الراوي (الحرث بن همام) في نصيبين ويظهر فيها أبو زيد مرنكزا على عصا وينحني بجسمه تجاه الراوي وقد رسم الفنان هنا بناء على شكل جدارين متجاورين بينهما ممر مفتوح واستخدام فيها الأحجار كمادة بناء رئيسية نفذت بحجم صغير ربما لصغر البناء وتعد دليلا قاطعا على استخدام الفنان مادة الأحجار في رسم منشآته المعمارية في صور المخطوطات

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 26, p., 69

لوحة رقم (١٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٧٢٩٣ إضافة

التأريخ : سوريا - ٧٢٣ هـ - ١٣٢٣ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة مقابلة بين أبي زيد السروجي والحرث بن همام ويمكن ملاحظة استخدام الفنان لمادة الآجر في الأبنية التي تشتمل عليها الصورة فقد استخدم بالطريقة الرأسية والأفقية معا هذا بالإضافة إلى ظهور بعض العناصر المعمارية داخل الصورة ومنها شكل العقد الذي يجلس تحته

الحرث بن همام والشخشيخة التي تعلو العقد كما يظهر أيضا بعض التحف التطبيقية كالشمعدان الموجود أمام الحرث والمبخرتين على جانبي الشخشيخة .

المصدر

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 22, p., 64

لوحة رقم (٢٠)

نوع التحفة : مدخل مدرسة السلطان حسن

التأريخ : مصر . (٧٥٧ هـ . ١٣٥٦ م / ٧٦٦ هـ . ١٣٧٥ م)

الوصف :

- مدخل مدرسة السلطان حسن وهو مدخل ضخم من النوع الذي ينتهي بعقد مدائني مقرنص وله سلم مرتفع بطرفين (جناحين)

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (٢١)

نوع التحفة : مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

التأريخ : مصر . (٧٠٣ - ٦٩٥ هـ / ١٢٩٥ - ١٣٠٣ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز ويختلف هذا المدخل عن أشكال المداخل في عمائر العصر المملوكي نظرا لأنه لم يكن من تصميم معمار المملوكي بل من النوع ذات الطراز القوطي وهو مبني من الرخام ونقل إلى مدرسة الناصر محمد من كنيسة سان جان بعكا ويلاحظ عدم وجود سلم أمامه نظرا لأنه غير مرتفع عن مستوى الشارع

المصدر :

مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (٢٢)

نوع التحفة :

- إحدى الحنايا الرأسية التي تمتد بطول الواجهة الرئيسية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب بشارع المعز

التأريخ : مصر . (٦٣٩ هـ . ١٢٤٢ م / ٦٤١ هـ . ١٢٤٣ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الحنايا بواجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ويظهر فيها نافذة مستطيلة يعلوها عقود من صنجات منقوشة عبارة عن زخارف لأوراق نباتية ثلاثية الشكل تشبه تماما أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المباني ويعلو هذه الصنجات عقود عاتقه أيضا من

الصنجات حفرت في الحجر على شكل أوراق نباتية وهي تماثل أشكال الصنجات المعشقة التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر:

مدرسة الصالح نجم الدين أيوب

لوحة رقم (٢٣)

نوع التحفة : إحدى الحنايا الرأسية بمجموعة واجهة السلطان قنصوه الغوري بشارع الغورية

التأريخ : مصر ٩٠٩ هـ - ١٣٠٥ م

الوصف :

■ تتمثل في هذه الصورة أشكال الأعتاب المسفنة التي تتوج نوافذ المنشآت في العصر المملوكي وهي تختلف عن الأعتاب بشكلها المستقيم العادي في الصورة السابقة ويؤدي هذا النوع من الأعتاب أو الصنجات أغراضا متعددة منها أنه يعطي للعتب قوة وتماسك بالإضافة إلى شكله الزخرفي وتعد هذه الأعتاب قمة مراحل التطور للصنجات المسفنة حيث تعددت الدخلات والأسافين وأصبحت أكثر تشابكا وتداخلا بالإضافة إلى أنها أصبحت متعددة فيبدو أن النافذة يعلوها أكثر من عتب من صنجات معشقة يفصل بينها عقود عاتقه .

المصدر:

مدرسة ومسجد قنصوة الغوري بشارع الغورية

لوحة رقم (٢٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كشف الأسرار

مكان الحفظ : المكتبة السلিমانيّة باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة مصنع المر كما يطلق عليها علماء الآثار وفيها تظهر خلفية معمارية نفذت بشكل دقيق عبارة عن بائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية محمولة على أربعة أعمدة اثنان منها مدمجة بالجدار وتبدو العناصر المعمارية متكاملة فالعقد النصف دائري مزخرف بمجموعة من الصنجات المعشقة وزخرفت كوشات العقود بزخارف نباتية كما تظهر أيضا الأعمدة بكافة أشكالها وأجزاءها من حيث القاعدة والبدن والتاج ويتدلى من باطن العقد الأيمن والأيسر مشكاة كما تشتمل الصورة أيضا على بعض التحف التطبيقية الأخرى كالمزهريّة والمقعد الذي يجلس عليه الشخص بالعقد الأيمن

المصدر:

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 159

لوحة رقم (٢٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط " كشف الأسرار "

مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التأريخ : منتصف القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة التي يطلق عليها " صورة البطة " مجموعة من العناصر المعمارية كالعقد الذي يتوج المساحة الموجودة في وسطها رسم البطة والصنجات المعشقة التي تسير مع دوران العقد المقلوب أسفل رسم البطة بالإضافة إلى أشكال المزهريات المرسومة في أركان الصورة والتي تخرج منها مجموعة من الزهور وقد نفذت عناصر الصورة بدقة عالية

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 158

لوحة رقم (٢٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن

التأريخ : ٧٥٥ هـ . ١٣٥٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مجموعة من الموسيقيين أمام واجهة إحدى المنشآت المعمارية وتظهر الواجهة متوجة بصف من الشرافات على هيئة عقد مدبب والمدخل ضخم يتوجه عقد نصف دائري من صنجات معشقة ذات شكل دائري يبدو منها أنها نفذت وكأن الفنان يقصد بها الجانب الزخرفي فقط لأنها بهذا الشكل تفقد وظيفتها وهي تدعيم وتقوية العتب أما الشكل الدائري هذا فيفقد خاصية التعشيق التي تساعد على التماسك ويظهر بالصورة أيضا بعض التحف التطبيقية مثل كأسين بجوار أرجل العقد

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الفنية

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 139, p., 140

لوحة رقم (٢٧)

نوع التحفة : مسجد قجماس الإسحافي

التأريخ : مصر . (٨٨٤ هـ . ١٤٧٩ م / ٨٨٧ هـ . ١٤٨٢ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مسجد قجماس الإسحافي بالدرب الأحمر ويهمنا فيها وسائل تغطية الصحن حيث كان المعمار في بعض الأحيان يستغني عن الفسقية الموجودة بالصحن ويقوم بتصغير مساحته وتغطيته

بوسائل متعددة منها الشخشيخة أو بغطاء جمالوني وهو عبارة عن سقف خشبي مسطح يبرز إلى أعلى عن طريق مجموعة من الأعمدة الخشبية الصغيرة .

المصدر :

مسجد قجماس الإسحاقى بالدرب الأحمر

لوحة رقم (٢٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية في فينا

رقم السجل : أ . ف . ٩

التأريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند وفيها اشار الفنان إلى الصحن عن طريق رسم شخشيخة مغطاة بقبة ، أما إيوان القبلة فقد رسم الفنان الكثير من العناصر المعمارية التي يشتمل عليها فهو يطل على صحن المنشأة ببائكة ثلاثية العقود كما يشتمل على منبر خشبي ذات شكل متكامل من حيث الريشتين وباب المقدم وجلسة الخطيب والجوسق العلوي بالإضافة إلى أن الفنان رسم مجموعة من التحف التطبيقية أبرزها المشكاة والثريا ذات السبع خانات .

المصدر :

Markus hattstein and peter Delius : Islam art and Architecture
Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 7, p., 259

لوحة رقم (٢٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي

التأريخ : ٦١٩ هـ . ١٢٢٣ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة مدرسة في حلب وفيها نشاهد معلم وحوله تلاميذ يتدارسون ربما إحدى المذاهب الأربعة مما يوحي بأن هذا المكان ربما يمثل إحدى الإيوانات الجانبية بمنشأة دينية وقد رسم المصور إحدى العناصر المعمارية وهي عبارة عن عقد محمول على عمودين يتوجه قبيلة صغيرة للإشارة إلى أن الموضوع يتم في مسجد أو مدرسة

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٧٠ ، ص ٣٠٠

لوحة رقم (٣٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة البودلية بأكسفورد بانجلترا

رقم السجل : مارش ٤٥٨ التاريخ : مصر - ٧٣٨ هـ / ١٣٣٧ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة نفس موضوع الصورة السابقة فنرى أبا زيد يعلم تلاميذه في مدرسة حلب بالرغم من الفارق الزمني الكبير بين الصورتين وقد نجح المصور في هذه الصورة في التعبير عن إحدى الإيوانات الجانبية لبعض المنشآت المعمارية وأبرزها الإيوان الجانبي الذي كان يستخدمه لتدريس أحد المذاهب وتختلف بطبيعة الحال عن إيوان القبلة الذي يشتمل على عناصر هامة كالمنبر والمحراب وقد نجح الفنان في رسم بعض التحف التطبيقية وعلى وجه الخصوص تلك السجادة التي رسمت على شكل مستطيل وكأن أبا زيد ومن يجلس بجواره يجلسان عليها وقد زخرفت السجادة بزخارف حيوانية عبارة عن فيلين وخلفهما طائر ويحيط بالسجادة إطار من الزخارف النباتية

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 47, p., 84
Thomas, w . Arnold : Painting in Islam

لوحة رقم (٣١)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

تمثل هذه الصورة مشهد في مسجد وتحديدًا في أحد الأروقة الجانبية حيث نشاهد شخصين يجلسان للدراسة أسفل بائكة ثلاثية والعقود هنا عبارة عن شكل عقد ثلاثي مدائني محمولة على أعمدة بعضها مدمج بالجدار والبعض الآخر قائم بذاته شأنه شأن كافة البائكات التي كانت قائمة بالعمائر المملوكية ويلاحظ أن العناصر المعمارية كالأعمدة والعقود نفذت بشكل قريب إلى حد بعيد بمثيلاتها في العمائر القائمة كما استطاع المصور أيضا رسم مجموعة من التحف التطبيقية كالمشكاوات الثلاثة التي تتدلى من بواطن العقود ومزخرفة بخطوط مائلة وشكل المزهرية أسفل العقد الأيمن بالإضافة إلى المفروش أو السجادة التي يجلس عليها الشخص أسفل العقد الأوسط التي زخرفت ببعض العناصر الحيوانية .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 48, p., 84

لوحة رقم (٣٢)

نوع التحفة : إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن

الوصف :

تمثل هذه الصورة إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن ويتضح انه يشتمل على العديد من العناصر المعمارية كالمنبر والمحراب ودكة المبلغ ولعل دكة المبلغ هذه كانت من الصعب على المصور أن يعبر عنها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي نظرا لحجمها الكبير بالإضافة إلى أن المساحة المتاحة للمصور لا تكفي لرسم مثل هذه العناصر المعمارية لكن هناك عناصر أخرى يشتمل إليها إيوان القبلة وهي المنبر والمحراب وهي العناصر التي رسمها الفنان في صور المخطوطات لإبراز إيوان القبلة والإشارة إليه .

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (٣٣)

نوع التحفة : دكة المقرئ

الوصف :

تمثل هذه الصورة دكة المقرئ الموجودة بالإيوان الجنوبي الشرقي (إيوان القبلة) في مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله وتشتمل على العديد من العناصر الزخرفية الهندسية وأبرزها الأطباق النجمية كما أنها من العناصر الفنية والتحف التي انعدم ظهورها في صور المخطوطات

المصدر :

مدرسة خانقاه الظاهر برقوق بشارع المعز لدين الله

لوحة رقم (٣٤)

نوع التحفة : دكة المقرئ

الوصف :

تمثل هذه الصورة دكة المقرئ الموجودة بإيوان القبلة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية وتشتمل على عناصر زخرفية هندسية الشكل تتشابه كثيرا بالعناصر الزخرفية بالتحفة السابقة

المصدر :

مجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية

لوحة رقم (٣٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

التأريخ : ٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م - ١٢٢٣ م

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند وتمثل إيوان القبلة وفيها نشاهد الخطيب يجلس على منبر خشبي وأمامه جمع من الناس ويطل الإيوان على صحن المنشأة ببائكة من ثلاثة عقود مختلفة الأشكال وقد نجح المصور في رسم محراب ضخم في هذا المكان معبرا في ذلك عن إيوان القبلة أصدق تعبير بالإضافة إلى أنه نجح في رسم بعض التحف التطبيقية أمثال المشكاوات التي تتدلى من باطن العقد الأيمن والأيسر كما رسم ثريا تتدلى من باطن العقد الأوسط ذات ثلاث خانات ويلاحظ أن زخارف المنبر قد أصابها بعض التلف والواضح أنها تماثل زخارف المنابر الأيوبية والمملوكية التي تشمل على عناصر هندسية ونجمية

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 106, p., 108

لوحة رقم (٣٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ - ٢٢ إضافة التاريخ : سوريا - ٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة إيوان القبلة بأحد المساجد وفيها يظهر أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند حيث يقف على منبر خشبي وأمامه جمع من الناس ويطل إيوان القبلة على الصحن ببائكة من ثلاثة عقود محمولة على أربعة أعمدة منها عمودين مدمجين بالجدار وقد رسم الفنان مجموعة من التحف التطبيقية بهذه الصورة منها المشكاوات التي تتدلى من باطن العقد الأوسط والأيسر بالإضافة إلى رسم السيف الذي يمسك به أبا زيد .

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 146

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه

لوحة رقم (٣٧)

نوع التحفة : بائكة تطل على الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

تمثل هذه الصورة رواق القبلة بمسجد الناصر محمد بن قلاوون الذي يطل على الصحن ببائكة من مجموعة عقود مدببة محمولة على أعمدة مختلفة الأشكال من حيث عناصر تكوينها كالقاعدة والبدن والتاج ويعلو العقود أشكال نوافذ مستطيلة الشكل يتوجها عقود نصف دائرية

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٣٨)

نوع التحفة : بائكة تطل على الصحن بمسجد الطنبغا المارداني
الوصف :

تمثل هذه الصورة بائكة من مجموعة من العقود محمولة على أعمدة وتطل على صحن المنشأة ويتضح في هذه الصورة والصورة السابقة أن البائكات التي تطل على الصحن في المنشآت المعمارية المملوكية تشتمل على أكثر من ثلاثة عقود عكس البائكات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي كانت جميعها تطل على الصحن ببائكات ثلاثية فقط ولعل مساحة الصورة كانت سببا رئيسيا في ذلك ثم إن عدد العقود في الصورة لا تمثل نقصا فنيا لأن الإشارة إلى الشيء تتم بطريقة مبسطة ومعبرة

المصدر :

مسجد الطنبغا المارداني

لوحة رقم (٣٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي

التأريخ : ٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م - ١٢٢٣ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في أحد مساجد المغرب وفيها رسم الفنان أحد الإيوانات الجانبية والتي تطل على الصحن ببائكة من ثلاثة عقود نصف دائرية كل عقد يتوج بقبة صغيرة ويلاحظ أن رسم البائكات أقل في الدقة والواقعية من أشكال البائكات في الصورة السابقة وقد رسم الفنان ثلاثة مشكاوات تتدلى من بواطن العقود الثلاثة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، لوحة ٣٥ ، ص ٤٢١

لوحة رقم (٤٠)

نوع التحفة : دكة المبلغ

الوصف :

تمثل هذه الصورة دكة المبلغ بمسجد آق سنقر (المسجد الأزرق) وهي تتكون من مساحة مستطيلة الشكل محمولة على ستة أعمدة من الرخام وتعد هذه الأعمدة نموذجا للأعمدة الرخامية التي انتشرت خلال العصر المملوكي والتي من الأرجح أنها تتشابه كثيرا مع معظم الأعمدة التي ظهرت في صور المخطوطات من حيث التكوين العام لها

المصدر :

مسجد آق سنقر

لوحة رقم (٤١)

نوع التحفة : أحد الأعمدة الرخامية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون
الوصف :

تعد مثل هذه الأعمدة الرخامية الأكثر انتشاراً في عمائر العصر المملوكي وتتميز بجمالها وخاصة تيجانها التي على شكل كورنثي ولعل هذه الأعمدة بهذه الأشكال أكثر دقة من مثيلاتها التي ظهرت في صور المخطوطات التي رسم المصور بعضاً منها بشكل بسيط متجاهلاً التكوين المعماري للعمود من حيث رسم القاعدة والبدن والتاج .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون

لوحة رقم (٤٢)

نوع التحفة : أحد الأعمدة الجرانيتية بمسجد الناصر محمد بن قلاوون
الوصف :

يعد هذا العمود أحد أمثلة الأعمدة الجرانيتية التي استخدمت في العمارة المملوكية ويبدو أن هذا النوع من العمدة دخلياً على العمارة المملوكية ومجلوباً من عمائر أخرى وقد استخدم النوعين معا في مسجد الناصر محمد بن قلاوون ويظهر من خلال هذه الصورة الروابط الخشبية التي تربط أرجل العقود ببعضها البعض والتي لم نشاهدها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون

لوحة رقم (٤٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليله ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس رقم السجل : ٣٤٦٧ عربي

التأريخ : سوريا - الربع الثاني من القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة شخصين يحملان أكياس من الذهب وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن عقدين ، العقد الأيمن منهما على شكل مدبب ومنكسر وهو يطابق في شكله الكثير من أشكال العقود المنكسرة التي ظهرت في عمائر العصر الأيوبي وخاصة في الحنايا التسع التي تمتد بطول الواجهة الشمالية الغربية لمدرسة الصالح نجم الدين أيوب كما أنه كان منتشراً بشكل واضح في أغلب المنشآت المعمارية المملوكية

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting

لوحة رقم (٤٤)

نوع التحفة : مدخل خانقاه ومقعد السلطان قنصوه الغوري
الوصف :

▪ يعد هذا المدخل نموذجا بارزا للمداخل ذات العقد المدائني المقرنص والذي انتشرت في عمائر العصر المملوكي إلا أن هذا العقد بهذا الشكل لم يظهر في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

خانقاه ومقعد قنصوة الغوري

لوحة رقم (٤٥)

نوع التحفة : عقد مدائني بمدرسة خاير بك
الوصف :

▪ يتوج هذا العقد أحد المداخل الملحقة بإيوان القبلة بمدرسة خاير بك ويعد من أشكال العقود الثلاثية ويطلق عليه عقد مدائني مجرد وربما تكون مثل هذه النوعية من العقود كانت أسهل لدى المصور لرسمها في صور المخطوطات كما شاهدنا في اللوحة رقم (٣١) .

المصدر :

مدرسة خاير بك

لوحة رقم (٤٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة
رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي
الوصف :
مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس
التأريخ : ٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م

▪ تمثل هذه الصورة تاجر يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر وفيها رسم الفنان العقد الثلاثي ولكن بشكل مختلف عن المعتاد فهو عبارة عن عقد نصف دائري من جانبي العقد ومن الوسط عقد مثلث الشكل (مدبب) مكونة جميعها عقد ثلاثي شاهدناه في بعض صور المخطوطات في العصر المملوكي ولكن الجزء الأوسط مستقيم الشكل وليس مدببا كما في اللوحة التالية .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٣ ، ص ٤٢٠

لوحة رقم (٤٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط دعوة الأطباء

مكان الحفظ : مكتبة الأمبروزيانا بميلانو في إيطاليا

رقم السجل : ١٢٥٠ أ
التأريخ : سوريا ٦٧١ هـ - ١٢٧٢ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة طبيبا يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله فيها نشاهد العقد الثلاثي المشار إليه في اللوحة السابقة حيث تتشابه الأجزاء الجانبية منها وهي على شكل نصف دائري في حين أن الجزء الأوسط هنا مستقيم الشكل وقد استطاع الفنان في هذه الصورة أن يعبر برسومه عن العديد من التحف التطبيقية مثل أشكال الأكواب والدوائر بالإضافة إلى رسوم الصواني المتعددة الأشكال كالتي تحمل الفاكهة والتي تحمل الطعام كما عبر الفنان أيضا عن بعض السلطانيات التي يمسك بها أحد الأشخاص

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 144

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ونشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (٤٨)

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نوع التحفة : منبر خشبي

رقم السجل : ١٠٨٠

الوصف :

تمثل هذه الصورة منبر خشبي باسم السيدة تتر الحجازية ويشتمل على الأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر من حيث الريشتين والدرج وباب المقدم وقد ظهرت أشكال المنابر بكافة أجزائها في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٤٩)

نوع التحفة : ريشتي المنبر السابق

الوصف :

تمثل هذه الصورة إحدى الريشتين الخاصة بمنبر السيدة تتر الحجازية ويلاحظ أن الفنان زخرفها بأشكال هندسية تتمثل في الأشكال النجمية التي استخدمت في زخرفة أغلب المنابر القائمة بالعمائر الأيوبية والمملوكية المختلفة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٥٠)

مكان الحفظ : مكتبة كمبردج

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

التاريخ : مصر ٧٩١ هـ - ١٣٨٨ م

رقم السجل : ٥٧٨

الوصف :

تمثل هذه الصورة خطيب يخطب في جمع من الناس وفيها رسم الفنان شكلا مبسطا لأحد المنابر فهو أقرب إلى شكل المقعد لكنه متعدد الدرجات ويفتقد الكثير من الجزاء الرئيسية المكونة للمنابر المعتادة كالريشتين وباب المقدم والجوسق الذي يعلو جلسة الخطيب كما أنه يفقد أيضا إلى الأشكال والعناصر الزخرفية التي كانت تزخرف المنابر القائمة بالعمائر التي رسمها المصور في الكثير من صور المخطوطات .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 1, p., 46

لوحة رقم (٥١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة

مكان الحفظ : مدينة ميونخ

رقم السجل : ٦١٦ عربي

التأريخ : مصر - الربع الأول من القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة خطيب مع ثلاثة أشخاص ويبدو الخطيب يقف على منبر صغير مكون من ثلاث درجات بالإضافة إلى جلسة الخطيب كما أنه يفقد للأجزاء الرئيسية المكونة للمنبر المشار إليه في اللوحة السابقة إلا أن أحد جوانب المنبر الظاهرة زخرفت بأشكال نباتية لأوراق وفروع نباتية على غير المعتاد أيضا في زخرفة المنابر القائمة بالعمائر التي ظهرت في صور المخطوطات .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 44, p., 81

لوحة رقم (٥٢)

نوع التحفة : محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

تمثل هذه الصورة محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون وهو من النوع ذات التجويف العميق ومزخرف بزخارف متعددة تنم عن الثراء الواضح في زخرفة المحاريب في العصر المملوكي وإن كانت أشكال المحراب قليلة في صور المخطوطات ولم تكن تمثل هذه الزخرفة

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٥٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه

مكان الحفظ : متحف طوبقا سراي باستانبول

التأريخ : مصر - (٩٠٦ - ٩١٦ هـ / ١٥٠١ - ١٥١١ م)

رقم السجل : ١٥١٩ هـ

الوصف :

تمثل هذه الصورة زال يتسلق حائط للوصول إلى معشوقته رودبه وفيها رسم الفنان واجهة معمارية لأحد المنازل أو القصور تتكون من طابقين خصص منهما الطابق العلوي للحريم (الحرمك) ويتضح ذلك من خلال ظهور مجموعة من النساء في شرفة بالطابق العلوي ولعل المصور في هذه الصورة قد أعطى نموذجا رائعا لأمثلة المنشآت المدنية خلال العصر المملوكي

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 18, p., 251

لوحة رقم (٥٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ريفان ١٦٣٨ التاريخ : مصر . ٩٧١ هـ . ١٥٦٣ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة مجموعة رجال مسلحون يقفون أمام برج أحد القلاع العسكرية واسفل هذا البرج باب صغير ربما يكون إحدى المداخل السرية وقد اكتفى الفنان هنا برسم هذا الشكل المعماري للإشارة إلى المنشأة على أنها منشأة عسكرية وأن الخوض في التفاصيل المعمارية للمنشأة بكامل عناصرها يحتاج إلى مساحة أكبر لإبراز ذلك فأشار بهذا البرج وهؤلاء الرجال العسكريون للتعبير عن ماهية المنشأة .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 14, p., 57

لوحة رقم (٥٥)

نوع التحفة : الأبراج الخارجية لقلعة الجبل

الوصف :

تمثل هذه الصورة السور الخارجي بما فيه من مجموعة الأبراج لقلعة صلاح الدين الأيوبي ولعل هذه الصور تتشابه مع اللوحة السابقة التي تمثل رجال مسلحون أمام أحد الأبراج والملاحظ في هذه التصويرة اشتغال السور الخارجي على مجموعة من العناصر المعمارية أبرزها مزغل السهام التي لم نشاهد مثلها في صور المخطوطات التي تمثل منشآت عسكرية بالإضافة إلى الإحساس بفخامة الأبراج الخارجية للقلعة على عكس رسم مثل هذه الأبراج في صور المخطوطات التي ظهرت بشكل صغير وأعتقد أن الفارق بينهما أسبابه معلومة جيدا .

المصدر :

قلعة صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فريير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ١٠٠٤٢ ب (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ - ١٣١٥ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة ساعة الطبالين ورسم فيها المصور إحدى واجهات المنشآت العسكرية ، يدل على ذلك ملابس وأحذية الأشخاص الذين يعزفون على الآلات الموسيقية وتتصدر الواجهات نافذة توحى بذلك كما أن أشكال الشرافات التي تتوج الواجهة تشبه إلى حد كبير السواتر الحجرية التي تبنى في المنشآت العسكرية كالقلاع والحصون وذلك لتساعد الجندي المحارب في الاختفاء خلفها بعد أن يصبوب أسلحته تجاه المعتدي والمغير على قلعته وفي نفس الوقت تكون حائط صد لأسلحة المغير

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk

لوحة رقم (٥٧)

نوع التحفة : أحد أبراج قلعة الجبل

الوصف :

تمثل هذه الصورة أحد أبراج قلعة السلطان صلاح الدين وتكوينه عبارة عن برج اسطوانى الشكل يقع بالجهة الجنوبية من القلعة ويشتمل على مجموعة كبيرة من مزاغل السلاح وقد تعددت أسماء هذه الأبراج ومنها برج المقطم وبرج الصفة وبرج العلوه وبرج كير كيلان وكانت تختلف في تكويناتها ما بين الشكل الإسطوانى والمستطيل والمربع والنصف دائرى

المصدر :

قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٨)

نوع التحفة : أحد أبواب قلعة الجبل

الوصف :

تمثل هذه الصورة باب المدرج بالجهة الغربية من القلعة ويعد أحد أبواب القلعة ويتكون من برجين كبيرين على شكل نصف دائرة تحصران بينهما مدخلا ضخما متوج بعقد نصف دائرى وقد تعددت أبواب القلعة في كافة الجهات ومنها القرافة بالجهة الشرقية وباب المطار بالجهة الجنوبية

المصدر :

قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي

لوحة رقم (٥٩)

نوع التحفة : قبة أبو اليوسفين

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجاً لزخارف القباب في العصر المملوكي وهو التضييع حيث تتناوب فيها الضلوع المحدبة والمقعرة في إيقاع زخرفي يضيف على القبة قدر أكبر من التوازن والاستقرار وتؤرخ هذه القبة بسنة ٧٣٠ هـ - ١٣٢٩ م

ملاحظة :

- حالة القبة غير جيدة وتعرض لإهمال جسيم يوحى بخطورة بالغة على الأثر.

المصدر :

منشأة أبو اليوسفين

لوحة رقم (٦٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فريير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٧٥.٣٠ أى (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ - ١٣١٥ م

الوصف :

- هذه الصورة تمثل طست الخادمة وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن جناح مقبب يعتمد على أربع قوائم وبالداخل امرأة تحمل إبريق ومنشفة ويتوج الجناح قبة زخرفت بزخارف هندسية عبارة عن أشكال سداسية ملتصقة وبداخل كل شكل سداسي دائرة صغيرة مطموسة كما يلاحظ اشتغال الصورة على بعض التحف التطبيقية وأبرزها الإبريق والطست الأسفل

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk

لوحة رقم (٦١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فريير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٧٧.٣٠ آى (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ - ١٣١٥ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الحيل الهندسية وفيها رسم المصو جناحاً مقبباً يركز على أربعة قوائم وزخرفت خوذة القبة بزخارف نباتية صغيرة عبارة عن أوراق ومراوح نخيلية رسمت حول مركز القبة ولم تملأ سطح القبة .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 2, p., 255

لوحة رقم (٦٢)

نوع التحفة : قبة مدرسة خاير بك بحى باب الوزير

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجا للقباب المملوكية التي زخرفت خوذاً بأسلوب البخاريات بحيث بدت تكرار لشكل واحد موزع على مساحة القبة جميعها بشكل متكرر .

المصدر :

مدرسة خاير بك بحى باب الوزير

لوحة رقم (٦٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه

مكان الحفظ : متحف طوبقا سراى باستانبول

رقم السجل : هـ ١٥١٩ التاريخ : مصر . (٩٠٦ . ٩١٦ هـ / ١٥٠١ . ١٥١١ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة رستم يقتل الفيل وفيها رسم المصور إحدى حجرات المنزل ذات مدخل مستطيل الشكل زخرف العتب الخاص به بزخارف نباتية ويلاحظ أن الطرف الأيسر من الصورة يمثل منظراً آخر ربما في غرفة أخرى تطل منها مجموعة من الأشخاص في شرفة تغطيها قبة مضلعة ذات زخارف نباتية متشابكة ، وقد رسم المصور بعض التحف التطبيقية بهذه الصورة أبرزها السرير الذي نفذ بشكل دقيق وبكافة أجزاءه وبعد أحد أبرز قطع الأثاث التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 19, p., 265

لوحة رقم (٦٤)

نوع التحفة : إحدى أشكال الشرافات

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نموذجا لأشكال الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت الدينية وتعد ذروة التطور المعماري لأشكال الشرافات سواء المسفنة أو المورقة وتتوج هذه الشرافات مسجد خاير بك .

المصدر :

مسجد خاير بك

لوحة رقم (٦٥)

نوع التحفة : إحدى أشكال الشرافات

الوصف

تمثل هذه الصورة نموذجا آخر للشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت الدينية وهي تتوج أعلى الصحن الداخلي لمسجد الناصر محمد بن قلاوون وتتميز بأنها من النوع المسفن المتعدد الحطات .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٦٦)

نوع التحفة : واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

تمثل هذه الصورة أيضا نموذجا ثالثا من أشكال الشرافات التي تتوج أعلى واجهات المساجد وهي على شكل حنية نصف دائرية ولعل المعمار نفذها بهذا الشكل لوقوع المسجد داخل قلعة الجبل فكانت بمثابة شكل زخرفي أعلى واجهة المسجد وفي نفس الوقت تؤدي غرض دفاعي في حالة الهجوم على القلعة والاقتراب من المسجد .

المصدر :

مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

لوحة رقم (٦٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

التاريخ : ٦١٩ هـ - ١٢٢٢ م

رقم التسجيل : ٦٠٩٤ عربي

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران ويظهر في هذه الصورة عنصر معماري عبارة عن عقد نصف دائري محمولا على عمودين من النوع البسيط وبجوار هذا العقد عقدين آخرين كل عقد منهما يبدو في اتجاه حيث يبدو أنهما انحرفا يمينا ويسارا وكأنهما بابان يفتحان في إحدى الحجرات الجانبية حيث لا يمكن اعتبار هذا الشكل بائكة بل هي مجموعة من الحلقات التي كانت تستخدم في المنازل لفصل الحجرات الداخلية بعضها عن بعض

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 79

لوحة رقم (٦٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليله ودمنة

رقم السجل : ٣٤٦٧ عربي

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

التاريخ : سوريا - الربع الثاني من القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة الناسك وابنه وقد عضته حية وفيها رسم المصور خلفية معمارية عبارة عن بائكة ذات ثلاثة عقود مختلفة الأشكال ويمثل هذا المكان مقعد بالمنزل حيث إنه من المعروف أن المنازل في العصر المملوكي كانت تشتمل على مقعد في الدور الأول يطل على الجهة البحرية ببائكة من ثلاثة عقود ومن أبرزها المقعد الملحق بمنزل السلطان قايتباي .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 64, p., 98

لوحة رقم (٦٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي التاريخ : سوريا . ٦٢٢ هـ . ١٢٢٥ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس وفيها يظهر خلفية معمارية غاية في الدقة استغلها الفنان كإطار خارجي يفصل بين قاعات المنزل المختلفة وهي عبارة عن تكوين معماري يمثل عقدا كبيرا مفصلا يرتكز على عمودين رشيقين وزخرفة كوشتي العقد بزخارف حيوانية على مهاد من الأرضية النباتية كما نجح المصور في رسم بعض التحف التطبيقية وأبرزها طبق الفاكهة ما بين الملك والطبيب .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٠ ، ص ٤١٩

لوحة رقم (٧٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه

مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراي باستانبول

رقم السجل : ١٥١٩ هـ التاريخ : مصر . (٩٠٦ . ٩١٦ هـ . ١٥٠١ . ١٥١١ م)

الوصف :

تمثل هذه الصورة تنصيب كيقباد على عرشه وتظهر بها مجموعة من العناصر المعمارية ومنها العقد الثلاثي الموجود يسار الناظر وخلف مجموعة الأشخاص بالإضافة إلى العقد المنكسر الذي تزخرف كوشته زخارف نباتية من الأرابيسك ومن أبرز عناصر الصورة ذلك العرش الذي يجلس عليه كيقباد فهو مرتفع عن أرضية المكان بثلاث درجات وهو عبارة عن أربعة أعمدة تحمل قبة مضلعة وأسفلها كرسي العرش ويعد هذا النوع من العروش من أبرز ما ظهر في صور المخطوطات من أشكال العروش في العصر المملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 20, p., 265

لوحة رقم (٧١)

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي

نوع التحفة : كرسي عشاء من النحاس

التأريخ : مصر ٧٢٨ هـ - ١٣٢٧ م

رقم السجل : ١٣٩

الوصف :

تمثل هذه الصورة كرسي عشاء السلطان الناصر محمد بن قلاوون وهو منشوري الشكل سداسي الأضلاع من النحاس المخرم المكفت بالفضة ويعد هذا الكرسي من روائع التحف المعدنية المملوكية ويحمل نصوصا كتابية منها ما يدل على صاحبها وبعضها يشير إلى صانعها وتاريخها وتعد هذه التحفة من التحف التطبيقية التي تميز العصر المملوكي وبالرغم من ذلك لم نجد لها مثيلا في صور المخطوطات التي تنسب إلى هذا العصر .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٢)

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نوع التحفة : مجبرة ومقلمة النحاس

التأريخ : القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

رقم السجل : ٤٤٦١

الوصف :

مجبرة ومقلمة من النحاس المكفت بالذهب والفضة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفي سنة ٧٦٤ هـ - ١٣٦٣ م وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية ونصوص كتابية تشير إلى اسم صاحبها وتعد هذه النوعية من التحف من النادر ظهورها في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي والمملوكي

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٣)

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

نوع التحفة : صورة من مخطوط الأربع بشائر

التأريخ : مصر ٥٧٦ هـ - ١١٨٠ م

رقم السجل : ١٣ قبطي

الوصف :

تمثل هذه الصورة سالوم تتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الإمبراطور هيرودس وفيها استطاع الفنان أن يعبر عن بعض التحف التطبيقية وأبرزها شكل السيف المستقيم الذي يتمنطق به الجندي الذي يحمل رأس يوحنا كما رسم المصور منضدة كبيرة أشبه بالسرير يجلس عليها الإمبراطور هيرودس ويعلو المجلس ستارة كبيرة تتدلى خلف مجلس الإمبراطور

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٤ ، ص ٤١٦

لوحة رقم (٧٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن رقم السجل : ٩٧١٨

التأريخ : سوريا - الربع الأخير من القرن السابع الهجري - الثالث عشر الميلادي
الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي ومعه الحارث على ظهر جملين وقد استطاع المصور أن يعبر عن أشكال السيوف عن طريق رسم سيف طويل مستقيم الشكل يتمنطق به الشخص الخلفي .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 21, p., 63

لوحة رقم (٧٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة تشتربيتي دبلن

رقم السجل : الورقة رقم ١٥٦ بي P 156 (دليل إضافي M.S.1)

التأريخ : سوريا ٧٦٨ هـ - ١٣٦٦ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة فارس يمتطي صهوة جواده وفي يده سيف وترس مشتعل وقد رسم المصور فيها بعض أشكال التحف التطبيقية المتمثلة في السيف المستقيم الذي يمسك به الفارس وهو يماثل في شكله السيوف المستقيمة التي تنسب إلى العصر المملوكي كما رسم الفنان فوق رأس الفارس إحدى أشكال الخوذات التي تنوعت كثيرا في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 16, p., 263

لوحة رقم (٧٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة طوبقا سراي باستانبول

رقم السجل : ٢٦٥١ أ التأريخ : سوريا - (٧٧٥ هـ - ١٣٧٣ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة فارسا على ظهر جواده ويمسك بيده اليسرى سيفاً مستقيماً وقد وضعه إلى أعلى بشكل مقلوب وكأنه سيدخله في غمده مع ملاحظة أن الغمد على شكل سيف مستقيم وإن اختلف المقبض في شكل السيفين .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 16, p., 58

لوحة رقم (٧٧)

نوع التحفة : سيف مقوس باسم السلطان قنصوة الغوري
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي
رقم السجل : ٣٥٩٥
التاريخ : بداية القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي
الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى أشكال السيوف المقوسة التي ظهرت واستخدمت في العصر المملوكي والتي ظهر منها الكثير في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي وهذا السيف باسم السلطان قنصوة الغوري وذات نصل مقوس بحد واحد وطرف مدبب ذات حدين والمقبض منحني وينتهي بجزء كروي وواقية السيف مفقودة ويحمل السيف نصا مكتوبا بالخط الثلث الجميل يحمل اسم السلطان قنصوة الغوري وبعض ألقابه .
- ملاحظة :

- يبدو أن واقية هذا السيف كانت مثبتة به في الفترات السابقة حيث قام العالم الجليل حسن الباشا بنشر هذا السيف وتظهر به الواقية
- المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٨)

- الوصف :
- تفاصيل النص الكتابي الموجود على نصل السيف الخاص بالسلطان قنصوة الغوري باللوحة السابقة .
- المصدر :
- متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٧٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية
مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن
رقم السجل : لا يوجد
التاريخ : مصر أوائل القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي
الوصف :

- تمثل هذه الصورة إحدى الدروس الخاصة بالضرب بالسيف وفيها يظهر شخصان يضربان بالسيف وقد نجح المصور في رسم مجموعة من السيوف المقوسة ذات مقبض منحني وواقية مستقيمة الشكل تشبه كثيرا السيوف المقوسة التي استخدمت في العصر المملوكي كالسيف المشار إليه في اللوحتين السابقتين .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 32, p., 73

لوحة رقم (٨٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الأربع بشائر

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

التاريخ : مصر ٥٢٦ هـ - ١١٨٠ م

رقم السجل : ١٣ قبلي

الوصف :

تمثل هذه الصورة جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح وفيها رسم الفنان مجموعة من الأسلحة تتمثل في بعض أشكال الرماح التي تمسك بها الجنود كما رسم الفنان بعض أشكال التحف التطبيقية الأخرى المتمثلة في أبريق يمسك به حارس خلف بيلاطس ذات بدن منفوخ وقاعدة مخروطية ورقبة صغيرة تنتهي بفوهة دائرية

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٣ ص ٤١٥

لوحة (٨١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعلم أعمال الفروسية

مكان الحفظ : مكتبة تشستر بيتي دبلن

رقم السجل : دليل إضافي M.S.1 (الورقة رقم ١١٨ بي)

التاريخ : سوريا ٧٦٥ هـ - ١٣٦٦ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أربعة فرسان يمسكون بالرمح فوق أكتافهم بينما تعدو جيادهم من اليمين إلى اليسار حول بحيرة المضمار وقد عبر المصور عن أشكال الرماح بطريقة جيدة فرسمها مستقيمة الشكل تنتهي برأس مدببة على شكل مثلث .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, pl., 13, p., 261

لوحة رقم (٨٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية

رقم السجل : لا يوجد

مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن

التاريخ : مصر - أوائل القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة أحد الفرسان يمتطي سهوة جواده وبارز شخصين يقفان على الأرض وأسفل هذا الرسم رسم المصور شخصين يقفان ويمسكان بمجموعة من الرماح التي تستخدم كألوية أو رايات (أعلام) ذات جسم طويل ورأس بيضاوية الشكل تنتهي بجزء مدبب .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 33, p., 73

لوحة رقم (٨٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط ألعاب الفروسية

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٨٢٣٥

التأريخ : سوريا - القرن التاسع الهجري - الخامس عشر الميلادي
الوصف :

تشير هذه الصورة إلى كيفية استعمال القوس وصناعته وفيها رسم المصور أحد الصانع يثبت قوسا مصنوع من الخشب وفتحته لأعلى ويخرج من مركز القوس سهمان في نهايته خيط يتصل بطرفي القوس ويتصل الخيط ببكرة خيط كبيرة يمسك بها الصانع من أجل تكرار الخيط بين طرفي القوس حتى يتمكن من عمل مجموعة من الخيوط المفتولة ليكون الوتر الخاص بالقوس ، ويلاحظ في التصوير أن طرفي القوس أقل من وسطه نظرا لأن مؤخرة السهم تركز على هذا الجزء عند انطلاقه
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٨٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٢٨٢٦ عربي

التأريخ : مصر - أواخر عصر المماليك وأوائل العصر العثماني
الوصف :

تمثل هذه الصورة إحدى تدريبات القوس والسهم وفيها يظهر فارسان أحدهما على جواده والآخر مترجل ويقومان بالتصويب نحو الهدف وقد عبر المصور عن وصول مجموعة من أنصال السهام إلى الهدف .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 57, p., 94

لوحة رقم (٨٥)

نوع التحفة : مجموعة من السهام

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

الوصف :

مجموعة من السهام مستقيمة الشكل تنتهي بجزء مدبب ومزودة بشوكات معدنية عكس اتجاه سن النصل

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٨٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٢٨٢٤ عربي

التأريخ : مصر - أواخر عصر المماليك وأوائل العصر العثماني
الوصف :

تمثل هذه الصورة كيفية اللعب بالدبوس على الفرس وفيها رسم المصور أربعة فرسان كل اثنين في مبارزة مستقلة عن طريق الدبوس ويلاحظ أن المصور اهتم برسوم الدبوس في التصاوير التي تمثل التدريبات باعتبار الدبوس أحد أسلحة الهجوم الهامة شأنه في ذلك شأن السيف والرمح والقوس والسهم . والدبابيس الأربعة تتشابه في تكويناتها .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 54, p., 91

لوحة رقم (٨٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الفروسية

مكان الحفظ : مجموعة كير بلندن

رقم السجل : لا يوجد

التأريخ : مصر - أوائل القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي
الوصف :

تمثل هذه الصورة كيفية المبارزة باستخدام الترس وفيها رسم المصور فارسين يتبارزان من فوق جواديهما ويلاحظ أن شكل التروس في هذه الصورة يتشابه مع ما وصلنا من تروس استخدمت بكثرة خلال العصر المملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 31, p., 72

لوحة رقم (٨٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط البيطرة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٢٨٢٦ عربي

التأريخ : مصر - أواخر العصر المملوكي وأوائل العصر العثماني
الوصف :

تمثل هذه الصورة رجلا على ظهر جواده ويتبعه رجل آخر وقد رسم المصور هنا بعض أشكال الخوذات التي يرتديها الجنود أعلى رؤوسهم بأشكال متنوعة وتختلف عما وصل إلينا من خوذات معدنية لكن ربما تأريخ المخطوط المتأخر قد جعل الفنان لايهتم بمثل هذا التماثل أو الواقعية

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 56, p., 94

لوحة رقم (٨٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي التاريخ : سوريا ٦٢٢١-١٢٢٥

الوصف

تمثل هذه الصورة الملك بلاذ وزوجته إبراخت وقد رسم المصور بها خلفية معمارية عبارة عن قاعة في أحد المنازل مغطاة بشخشيخة يعلوها قببة كما رسم المصور أيضا إحدى التحف التطبيقية المتمثلة في الإبريق الموجود بجوار زوجة الملك وهو عبارة عن بدن منفوخ له قاعدة قمعية ورقبة طويلة والصنبور يخرج من البدن متجها إلى أعلى كما يشتمل الإبريق على يد تلتصق بالبدن والرقبة ويمثل شكل الإبريق هذا الكثير من الأباريق المحفوظة بالمتاحف المختلفة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣١ ، ص ٤١٩

لوحة رقم (٩٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فريير للفنون بواشنطن

رقم السجل : هذه الصورة ليس لها رقم وربما يكون رقم ٢٤٠ الظاهر في أعلاها هو الخاص بها

التاريخ : ٧١٥ هـ - ١٣١٥ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة إحدى الحيل الميكانيكية وفيها رسم المصور شخص يقف ويمسك بيده اليمنى أبريق ذات بدن منفوخ وقاعدة عريضة والفوهة بنفس الحجم وإن كانت الرقبة قصيرة بعض الشيء ويلاحظ أن الصنبور يخرج من البدن إلى أعلى قليلا ثم ينحني إلى أسفل وينتهي بشكل رأس حيوان خرافي يشبه التنين ويختلف شكل الصنبور هذا عن أشكال الصنابير والأباريق التي وصلت إلينا من العصر المملوكي والتي تحتفظ بها المتاحف المختلفة كما أنه يختلف في نفس الوقت عن صنبور الإبريق المرسوم باللوحة السابقة .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture), p., 195

لوحة رقم (٩١)

نوع التحفة : أبريق باسم مروان بن محمد

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٩٢٨١

التاريخ : وجد في إقليم الفيوم بمصر - القرن الأول الهجري - السابع الميلادي

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبريق من النحاس باسم " مروان بن محمد " وهو عبارة عن بدن كروي ورقبة اسطوانية جزءها العلوي مخرم ومقبض يخرج من البدن أما الصنبور فهو عبارة عن قناة تخرج من بدن الإبريق وتنتهي بشكل طائر عبارة عن ديك كبير ، ويتضح من هذه الصورة أن شكل صنبور الإبريق قد اختلف من عصر إلى آخر وانعكس ذلك على صور المخطوطات فظهرت بها الأباريق بصنابير مختلفة الأشكال .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ . ٢٢ إضافة **التأريخ :** سوريا . (٧٠٠ هـ . ١٣٠٠ م)

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة شخصين في حديث أو في مجلس من مجالس الشراب وبينهما إبريق يماثل تماما الكثير من أشكال الأباريق المحفوظة بالمتاحف المختلفة فهو عبارة عن بدن منفوخ وله قاعدة بصلية الشكل ورقبة طويلة ويخرج من البدن صنبور بشكل مستقيم إلى أعلى واليد تلتصق بالبدن والرقبة كما رسم المصور في هذه الصورة بعض التحف التطبيقية الأخرى مثل طبق الفاكهة الذي رسم كأنه معلقا في الهواء بالإضافة إلى الستارة المقسمة إلى جزأين وزخرفت ثياب الشخصين بزخارف نباتية في الشخص الأيمن وهندسية في الشخص الأيسر .

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 141, p., 142

لوحة رقم (٩٣)

نوع التحفة : أبريق من النحاس **مكان الحفظ :** متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٠٩١ **التأريخ :** مصر - العصر المملوكي

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة إحدى أشكال الأباريق التي تنسب إلى العصر المملوكي والإبريق ذات بدن بصلي الشكل له قاعدة دائرية وملتصقة بالبدن عن طريق حلقات نصف دائرية تلتف مع رقبة الإبريق من أسفل وللرقبة غطاء كروي تعلوه حلقة صغيرة ويلتصق بالرقبة والبدن يد الإبريق والصنبور يخرج من البدن بشكل مستقيم إلى أعلى يشبه الإبريق المرسوم في صورة مقامات الحريري السابقة .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩٤)

نوع التحفة : أبريق من النحاس

مكان الحفظ : متحف اللوفر بباريس
التأريخ : سوريا العصر المملوكي
الوصف :

■ أبريق من النحاس ذات بدن بصلي الشكل وقاعدة على شكل مئمن بارز ويخرج من البدن إلى أعلى صنبور مستقيم الشكل ، واليد ملتصقة بالبدن والرقبة ويلاحظ أن الرقبة طويلة والفوهة أكثر اتساعا ويبدو أن شكل الإبريق هذا أكثر دقة في صناعته وزخرفته من الإبريق السابق كما أنه يعد من أمثلة الأباريق الأكثر شيوعا وانتشارا في العصر المملوكي

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (Art and Architecture), p., 195

لوحة رقم (٩٥)

نوع التحفة : أبريق من النحاس

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي
رقم السجل : ٢٤٠٨٤
التأريخ : مصر . القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبريق من النحاس المكفت بالفضة والنحاس الأحمر باسم الأمير طبطق وألقابه ويظهر عليه رنك الكأس ويلاحظ أن الإبريق يتشابه مع نوعية الأباريق التي انتشرت في العصر المملوكي ونموذجا لمجموعة الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات فالبدن بصلي الشكل ذو قاعدة دائرية ورقبة طويلة تنتهي بفوهة متسعة بالإضافة إلى شكل اليد وشكل الصنبور والتي تماثل أجزاء الإبريق الذي ظهر في صورة مقامات الحريري لوحة ٩٢

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩
التأريخ : مصر . (٧٣٤ هـ - ١٣٣٤ م)
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي كشحات مشلول في أحد المساجد وفيها استطاع المصور رسم خلفية معمارية عبارة عن عقد نصف دائري كبير محمول على عمودين وكوشة العقد مزخرفة بزخارف نباتية ، كما رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية معلقة في الهواء أبرزها أشكال المشكاوات بالإضافة إلى رسم ثريا ذات سبع خانات لتثبيت الشموع بها

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 71, p., 72

لوحة رقم (٩٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط دعوة الأطباء

مكان الحفظ : مكتبة الأمبروزيانا بميلانو في إيطاليا

رقم السجل : أ. ١٢٥ التاريخ : سوريا - (٦٧١ هـ - ١٢٧٢ م)

الوصف :

تمثل هذه الصورة اثنين من الأطباء يتحدثان داخل إحدى الغرف وقد رسم المصور مجموعة من القدور المستخدمة في حفظ بعض الأدوية والعقاقير كإطار للصورة وهي تتشابه في شكلها العام مع مجموعة من القدور المماثلة والمحفوطة ببعض المتاحف المصرية والأجنبية كما رسم المصور ثريا تتدلى من السقف وهي ذات شكل فريد لم نشاهده في العمائر الأيوبية أو المملوكية

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 37, p., 76

لوحة رقم (٩٨)

نوع التحفة : إحدى أشكال الثريات

مكان الحفظ : إيوان القبلة بمسجد قنصوة الغوري

الوصف :

تمثل هذه الثريا أحد أشكال الثريات التي انتشرت ووجدت بكثرة في العمائر المملوكية وتختلف في شكلها عن أشكال الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تنوعت ما بين الثريا ذات الثلاث خانات أو السبع خانات .

المصدر :

مجموعة السلطان قنصوة الغوري بالغورية

لوحة رقم (٩٩)

نوع التحفة : طست من البرونز

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٠٤٣ التاريخ : مصر - (٦٣٧ - ٦٤٧ هـ / ١٢٣٩ - ١٢٤٩ م)

الوصف :

تمثل هذه الصورة طست من البرونز المكفت بالفضة باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب ويزخرف سطح البدن من الداخل زخارف من جامات شغلت بالمناظر المختلفة ويتشابه هذا الطست مع طست آخر باسم الملك الناصر محمد بن قلاوون محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل

مكان الحفظ : متحف فريير للفنون بواشنطن

رقم السجل : ٧٦.٣٠ آى (هذا الرقم خاص بالصورة وليس بالمخطوط)

التأريخ : ٧١٥ هـ - ١٣١٥ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة طست الكاتبين وفيها نجح المصور في رسم طست كبير أكبر حجما ويختلف شكله عن مجموعة الطسوت التي استخدمت خلال العصرين الأيوبي والمملوكي السابق ذكرها فهو عبارة عن بدن نصف دائري والقاعدة غير مسطحة كما أنه ليس له حواف خارجية إلا أنه يعد مثالا طيبا لأشكال الطسوت التي ظهرت في صور المخطوطات

المصدر :

Esin Atıl : Art of the Mamluk, fig., 3, p., 251

لوحة رقم (١٠١)

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نوع التحفة : صينية من النحاس

رقم السجل : ١٥١٥٠

التأريخ : مصر - العصر المملوكي القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة صينية من النحاس المكفنة بالفضة دائرية الشكل وتحمل زخارف حيوانية عبارة عن ثلاثة نسور كل نسر محصور داخل جامة وتحيط بجوانب الصينية بين أشكال النسر شريط من الزخرفة الكتابية وتتشابه الصينية بشكلها هذا مع مجموعة الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ - ٢٢ إضافة

التأريخ : ٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي وضيوف آخرين يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء وفيها رسم المصور شخصين أعلى الصورة كل واحد منهما يحمل صينية اختلفت في شكلها عن الأخرى فالصينية اليمنى دائرية الشكل ولها ثلاثة أرجل مدببة في حين أن الصينية اليسرى دائرية ولها قاعدة

غير مسطحة كما أنها تفتقد إلى الأرجل وهي قريبة الشبه في شكلها العام من الصواني التي وصلت إلينا خلال العصر المملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting, pl., 30, p., 71

لوحة رقم (١٠٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ التاريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة مشهد في حانة وتميزت بأن المصور استطاع رسم العديد من التحف التطبيقية منها صينية تحمل مجموعة من الأكواب ودورق كما رسم المصور مزهريّة في الركن الأيسر تماثل تماما ما وصلنا من مزهريات خلال العصر المملوكي واستطاع الفنان رسم ستارة من قسمين تتدلى خلف الحضور ونجح الفنان أيضا في زخرفة ملابس الأشخاص بزخارف متنوعة ونجح في التعبير عن ملابس النساء والتي تختلف عن ملابس الرجال .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 6, p., 257

لوحة رقم (١٠٤)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

تمثل هذه الصورة غرة المخطوط وفيها رسم المصور حاكم على كرسي العرش وحوله أتباعه في مجلس طرب ويظهر في الصورة بعض أشكال التحف التطبيقية مثل الصينية الموجودة أسفل الصورة وبها قنينة تحمل الخمر كما يظهر كرسي العرش ذي الأرجل الأربعة ويظهر أيضا بالصورة بعض أشكال أغطية الرؤوس المختلفة .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, pl., 142, p., 143

Duncan, Haldane: Mamluk Painting

R. M. Savory : Islamic civilization, Cambridge university press 1976.

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٠٥)

نوع التحفة : مبخرة من النحاس مكان الحفظ : مجموعة نهاد سعيد

التاريخ : مصر . أواخر القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة مبخرة من النحاس المكفت بالفضة وتحمل اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون ومزخرفة بأشكال نباتية وكتابية وتعد نموذجا للمباخر التي استخدمت في العصر المملوكي ولم تظهر بهذا الشكل في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٠٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ . التاريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة شخصين على مائدة طعام وقد رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية أبرزها الصواني التي تحمل الطعام والشراب كما تحمل أيضا مزهرية تشبه (أصيص الزرع) ويلاحظ أن الصواني تختلف عما وصل إلينا من أشكال الصواني كما تختلف أيضا مزهرية الورد عن الشكل المعتاد لها والذي ظهر في العديد من صور المخطوطات وهناك نصف ستارة بالجانب الأيسر والنصف الآخر غير موجود .

المصدر :

A.Papado Poulo : L'islam et L'art Musulman

لوحة رقم (١٠٧)

نوع التحفة : مزهرية من النحاس

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥١٢٥ . التاريخ : مصر . القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي

الوصف :

تمثل هذه الصورة مزهرية من النحاس المكفت بالذهب والفضة وتعد نموذجا طيبا للمزهريات في العصر المملوكي وظهر هذا الشكل من المزهريات في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي بشكل مماثل تماما وتحمل هذه المزهرية نصا كتابيا يوضح أنها باسم الأمير طقزتمر الساقى الذي توفى سنة ١٣٤٥م بالإضافة إلى بعض الرنوك أمثال النسر الذي يقف على كأس وذلك داخل جامعة من الزخرفة النباتية .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٨)

نوع التحفة : كوب من الخزف
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل : ٥٥٩١
التأريخ : مصر - العصر المملوكي
الوصف :

▪ كوب من الخزف يحمل زخرفة كتابية ويعد هذا النموذج من أبرز الأشكال التي ظهرت في صور المخطوطات بشكل متماثل تماما مع المحفوظ بالمتاحف المختلفة .
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٠٩)

نوع التحفة : كوب من الخزف
مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل : ٥٥٩٢
التأريخ : مصر - العصر المملوكي
الوصف :

▪ نموذج آخر من الأكواب الخزفية التي انتشرت في العصر المملوكي ويحمل زخرفة كتابية تلتف مع الحافة العلوية كما أن الألوان أصابها الكثير من التلف وقد ظهر هذا النموذج في الكثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي بنفس هذا الشكل .
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١١٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري
مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا
رقم السجل : أ . ف . ٩
التأريخ : مصر - ٧٣٤ هـ - ١٣٣٤ م
الوصف :

▪ تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي يتحدث إلى ثلاثة أشخاص وقد عبر الفنان عن بعض التحف التطبيقية وأبرزها الأكواب السابقة الذكر وفيها اثنان في الجزء العلوي من الصورة تماثل تماما أشكال الأكواب المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة كما رسم الفنان أيضا مجموعة من الكؤوس ذات الأحجام الكبيرة .
المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 67

لوحة رقم (١١١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة
مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي التاريخ : سوريا ٦٢٢ هـ - ١٢٥٢ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة قصة الرجل الذي ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك وقد رسم المصور هنا إحدى الحجرات ومجلس الملك الذي يجلس فيه على مقعد ويعلوه إطار مستقيم من الزخرفة النباتية تمثل عتب محمول على عمودين وبجواره عقد على شكل ربع دائرة محمولا على عمودين أيضا ورسم الفنان هنا أيضا بعض أشكال الأطباق التي كانت بالفعل منتشرة في العصر المملوكي والمحفوظة بالمتاحف المختلفة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣١ ، ص ٢١٩

لوحة رقم (١١٢)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلبي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

التاريخ : مصر - العصر المملوكي

رقم السجل : ٥١٣

الوصف :

■ طبق غويط من الفخار المطلبي بالمينا عليه زخرفة من خطوط عريضة وتتشابه تماما مع النماذج التي ظهرت في صور المخطوطات وأبرزها الطبق الذي ظهر في الصورة السابقة .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٣)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلبي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

التاريخ : مصر - العصر المملوكي

رقم السجل : ٥٢٨

الوصف :

■ نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلبي بالمينا يحمل زخارف غير واضحة التفاصيل والمعالم ويعد أحد النماذج التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٤)

نوع التحفة : طبق من الفخار المطلبي بالمينا

مكان الحفظ : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم

التاريخ : مصر - العصر المملوكي

رقم السجل : ٥٢٩

الوصف :

- نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالميना ويتضح في هذا الطبق أن الألوان الداخلية المستخدمة في الزخرفة قد أصابها الكثير من التلف .

المصدر :

متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)

لوحة رقم (١١٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الشاهنامه مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : هـ ١٥١٩ التاريخ : مصر - (٩٠٦ - ٩١٦ هـ / ١٥٠١ - ١٥١١ م)

الوصف :

- تمثل هذه الصورة جشميد على عرشه وفيها رسم المصور مجموعة من التحف التطبيقية الهامة أبرزها أشكال القنينات التي صنعت على نمط البورسلين الصيني وكانت أكثر انتشارا في إيران كما رسم المصور شكلا لطبق غويط يشبه السلطانية بالإضافة إلى رسم ما يشبه السجادة التي زخرفت بزخارف نباتية وكتابية أيضا يضاف إلى ذلك كرسي العرش الذي يجلس عليه الملك .

المصدر :

Esin Atil : Art of the Mamluk, fig., 17, p., 263

لوحة رقم (١١٦)

نوع التحفة : قدر من الخزف مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٥٤٩٠ التاريخ : مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- قدر من الخزف يعد من أبدع أمثلة نوع من الخزف الأبيض انتجه الخزافون فيما بين القرنين الرابع والثامن للهجرة - العاشر والرابع عشر للميلاد وقد أطلق عليه بعض المتخصصين اسم خزف الفيوم وزخرف بعناصر نجمية وزخارف كتابية تقرأ " بركة شاملة " وتتشابه مع أشكال القدور التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١١٧)

نوع التحفة : قنينة من الخزف

مكان الحفظ : متحف المتروبوليتان بنيويورك

التاريخ : إيران - القرن التاسع الهجري - الخامس عشر الميلادي

الوصف :

- قنينة من الخزف تحمل زخرفة حيوانية متأثرة بالفن الصيني وتعد من أمثلة تقليد البورسلين الصيني

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية

لوحة رقم (١١٨)

نوع التحفة : قنينة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا الغربية

التأريخ : سوريا - القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- قنينة من الزجاج المذهب تنسب إلى أحد أمراء بني رسول باليمن حيث كانت تربطهم صلات طيبة بسلاطين المماليك ويلاحظ أن القنينة تشبه كثيرا أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات كما في لوحة ١١٥ .

المصدر :

Markus Hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)

لوحة رقم (١١٩)

نوع التحفة : قنينة من العاج مكان الحفظ : المتحف القبطي بالقاهرة

رقم السجل : ٧٦٠٠ التأريخ : مصر - القرن الثاني الهجري - الثامن الميلادي

الوصف :

- قنينة من العاج تحمل زخارف من دوائر صغيرة تعد من روائع الفن القبطي كما أنها تعد من الأمثلة المبكرة لصناعة القنينات والتي تطورت بعد ذلك وصنعت من مواد متنوعة وهي تشبه كثيرا أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي .

المصدر :

متحف الفن القبطي بالقاهرة

ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي - رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية كلية الآثار - جامعة القاهرة .

لوحة رقم (١٢٠)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بمدينة برلين

التأريخ : مصر - أوائل القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج المذهب مكونة من ثلاثة أجزاء : القاعدة والبدن والرقبة وتحمل زخرفة كتابية ويلاحظ وجود الثقوب الملتصقة بالبدن لحمل المشكاة وتعليقها عن طريق سلاسل حديدية بالسقف وتحمل هذه المشكاة اسم السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون .

المصدر :

Markus hattstein and peter Delius : Islam (art and Architecture)

لوحة رقم (١٢١)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج مكان الحفظ : متحف دمشق

التأريخ : سوريا - خلال القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج المذهب وتتشابه في شكلها مع أشكال المشكاوات المملوكية وخاصة المشكاة السابقة وتحمل زخرفة نباتية وكتابية يقرأ منها كلمة " العالم " .

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٢٢)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

التأريخ : سوريا - أوائل القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تختلف بعض الشيء عن المشكاوات السابقة حيث تبدو قاعدتها صغيرة وغير مرتفعة وتأخذ شكلا دائريا وتحمل زخرفة كتابية يقرأ منها " عز لمولانا السلطان "

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 134, p., 135

لوحة رقم (١٢٣)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٢٩١ التأريخ : مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تبدو السلاسل التي تعلقها بالسقف واضحة تماما حيث تجمع هذه السلاسل أعلى المشكاة داخل كرة بيضاوية من الخزف وتستخدم هذه الكرة كمركز للثقل الذي يحفظ توازن المشكاة وتحمل هذه المشكاة اسم السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٤)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٢٨٨ التأريخ : مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج صنعت بدقة كبيرة وتتميز بروعة زخرفتها وتنسب إلى السلطان حسن ومزخرفة بعناصر كتابية من آية النور وتتميز زخارفها النباتية بالبساطة إلا أنها تنم عن إبداع فني راقى

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٥)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ٣٢٨

التأريخ : مصر - العصر المملوكي

الوصف :

- مشكاة من الزجاج باسم الأمير شيخو وتحمل العديد من العناصر الزخرفية منها الكتابية والنباتية كما أنها تحمل إحدى أشكال الرنوك وهو رنك الكأس .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٦)

نوع التحفة : مشكاة من الزجاج

التأريخ : سوريا - ٧٤٠ هـ - ١٣٤٠ م

الوصف :

- مشكاة من الزجاج تتشابه مع أشكال المشكاوات المملوكية ويظهر بها العديد من الزخرفة الكتابية والنباتية كما يظهر بها الثقوب التي تستخدم في حملها عن طريق سلاسل معدنية وتحمل هذه المشكاة أيضا أشكال بعض الرنوك مثل النسر الذي يقف على كأس كما تحمل هذه المشكاة اسم الأمير سيف الدين طقزتمر .

المصدر :

David Talbot Rice : Islamic Art, pl., 135, p., 135

لوحة رقم (١٢٧)

نوع التحفة : مشكاة من النحاس

رقم التسجيل : ١٥١٢٣

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

التأريخ : مصر - القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- مشكاة من النحاس المكفت بالفضة تحمل عناصر زخرفية كتابية وتتشابه في شكلها العام مع أشكال المشكاوات الزجاجية ، وتعد هذه المشكاة نموذجا رائعا لأمثلة المشكاوات المعدنية .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٢٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط " كشف الأسرار "

مكان الحفظ : المكتبة السليمانية باستانبول

رقم السجل : لا لا إسماعيل ٥٦٥

التاريخ : منتصف القرن الثامن الهجري الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة تصويرة البوم كما أطلق عليها علماء الآثار وفيها رسم الفنان طبق من الفاكهة بين شكل البومتين ويحمل العديد من أنواع الفاكهة والطبق مكون من قاعدة قمعية الشكل يعلوها جزء دائري يحمل بدن الطبق على شكل نصف دائرة مضع من الخارج ويعد مثالا طيبا لمثلة الأطباق وخاصة أطباق الفاكهة التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 10, p., 53

لوحة رقم (١٢٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ التاريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخص يجلس على مقعد وقد تطايرت بعض الأوراق من يده وتذكر بعض المصادر أن هذا الشخص يمثل " محتال في قلعه " وقد رسم الفنان بعض قطع الأثاث بالصورة وأبرزها المقعد الذي يجلس عليه الشخص كما رسم إحدى الأبواب الخشبية عبارة عن باب مستطيل الشكل مكون من درفتين ويلاحظ وجود مقبضين على شكل دائرتين متداخلتين .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 69, p., 100

لوحة رقم (١٣٠)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل

مكان الحفظ : متحف الفن القبطي

رقم السجل : ١٤٦ (٩٤ مقدسة) التاريخ : مصر . ٦٤٧ هـ . ١٢٤٩ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة بولس الرسول يعلم تلاميذه وقد رسم الفنان في هذه الصورة مجموعة كبيرة من قطع الأثاث وأبرزها المقعد الذي يجلس عليه بولس فهو مستطيل الشكل من الخشب وله أربعة

أرجل طويلة ترتفع عن الأرض كما رسم إحدى قطع الأثاث الهامة وهي كرسي المصحف الذي قل وجوده في صور المخطوطات بالإضافة إلى ذلك رسم المصور إحدى أشكال الستائر التي ظهرت بكثرة في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٢ ، ص ٢١٧

لوحة رقم (١٣١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٦٠٩٤ عربي التاريخ : ٦١٩ هـ . ١٢٢٣ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي وزوجته أمام قاضي تبريز وقد استطاع الفنان أن يعبر عن مجلس القاضي وهو عبارة عن كرسي منخفض يعلوه جوسق ذو إزار مستطيل الشكل يستند على عمودين من النوع البسيط .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي ، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٣٧ ، ص ٤٢٢

لوحة رقم (١٣٢)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد بين يدي حاكم مرو وفيها رسم الفنان حاكم مرو يجلس متربعاً على كرسي العرش وهو من النوع المنخفض وبه مسند خلفي كبير بالقماش المزخرف بزخارف نباتية ويلاحظ أن هذا العرش أكثر ثراء من شكل العرش في الصورة السابقة نظراً لاختلاف وظيفة الشخصية الرئيسية في الصورة بين القاضي والحاكم .

المصدر :

زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٦٩ ، ص ٣٠٠

لوحة رقم (١٣٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ - ٢٢ إضافة التاريخ : سوريا ٧٠٠ هـ - ١٣٠٠ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة أبا زيد مريض وملازم الفراش وقد رسم المصور أبا زيد ملقى على ظهره وسط زائريه ويبدو على وجهه آثار المرض وذلك على إحدى قطع الأثاث عبارة عن منضدة تبدو واضحة فهي مستطيلة الشكل ولها أربع أرجل وتشبه إلى حد كبير السرير نظرا لأن المنضدة كانت أحيانا تستخدم للنوم في بعض حجرات المنزل إلا أن السرير كان أكثر وضوحا في صور أخرى .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 28, p., 76

لوحة رقم (١٣٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفيينا

رقم السجل : أ . ف . ٩٠

التاريخ : مصر - ٧٣٤ هـ - ١٣٣٤ م

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نفس موضوع الصورة السابقة ويتضح هنا الفارق بين أشكال المنضدة وأشكال الأسرة التي ظهرت في صور المخطوطات فالسرير الذي ينام عليه أبو زيد يختلف عن شكل المنضدة التي ظهرت في الصورة السابقة .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٤ ، ص ٢٧٢

لوحة رقم (١٣٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كيلة ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٧ عربي

التاريخ : سوريا - الربع الثاني من القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة ثلاثة رجال معلقون في مشنقة وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس هذه الطبقة من الشعب وهي الطبقة الخارجة عن القانون وقد نجح في ذلك إلى حد كبير حيث إن ملابس الأشخاص الثلاثة المعلقة تتشابه جميعا مع اختلاف الزخرفة وتختلف في نفس الوقت مع ملابس أحد الرجال والذي يقف بجوارهم يتابع الموقف .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting

لوحة رقم (١٣٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كتاب الحيوان

مكان الحفظ : مكتبة الأمبروزيانا بميلانو بإيطاليا

رقم السجل : S.P 67

التأريخ : سوريا - أواخر القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس النساء حيث يتضح أنها عبارة عن عباءة طويلة تغطي الجسد كله حتى القدمين وتظهر بها طيات الثياب كما نجح المصور أيضا في إظهار الفارق بين ملابس أم جعفر وبين ثياب السيدتين الأخرتين وبالإضافة إلى ذلك رسم المصور إحدى التحف التطبيقية المتمثلة في طبق الفاكهة ذات القاعدة القمعية الشكل والبدن الدائري ويحمل العديد من أنواع الفاكهة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 41, p., 79

لوحة رقم (١٣٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري **مكان الحفظ :** المكتبة البودلية بأكسفورد

رقم السجل : مارش ٤٥٨ **التأريخ :** مصر - ٧٣٨ هـ - ١٣٣٧ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب وفيها استطاع الفنان أن يعبر عن ملابس عامة الشعب وملابس الطبقة الكادحة وقد زخرفت الملابس بزخارف متنوعة بالإضافة إلى أغطية الرؤوس التي تشابهت جميعها مما يؤكد أن الشخص الذي يمسك بالآلة الموسيقية ليس من طبقة الموسيقيين ولكنه من عامة الشعب وربما يجيد فن العزف على الآلة لأن ملابس الموسيقيين تختلف عن ذلك .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٦ ، ص ٢٧٣

Thomas , w . Arnold : Painting in Islam

لوحة رقم (١٣٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل

مكان الحفظ : متحف الفن القبطي

رقم السجل : ١٤٦ (٩٤ مقدسة) **التأريخ :** مصر - ٦٤٧ هـ - ١٢٤٩ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أربعة من الآباء المسيحيين رسمهم المصور في صف واحد وقد أمسك كل واحد منهم في يده كتابا ربما قصد الفنان بذلك الكتب الأربعة المقدسة ونجح الفنان أيضا في رسم إحدى أشكال الستائر بشكل ينم عن ثراء هذه الطبقة .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه ، لوحة ٢٨ ، ص ٤١٨

لوحة رقم (١٣٩)

نوع التحفة : صورة من مخطوط خمسة نظامي

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ٦٨١٠ التاريخ : ٩٠٠ هـ - ١٤٩٤ م

الوصف

- تمثل هذه الصورة ليلي والمجنون يتعلمان في المسجد وفيها نشاهد نجاح المصور في رسم مسجد واضح المعالم والتفاصيل وخاصة من الخارج والتي افتقدنا مثل هذه الرسوم المعمارية في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

Mohammad A. H, Zeinhom : Cultural continuity in Islamic art.

لوحة رقم (١٤٠)

نوع التحفة : عقد مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

الوصف :

- يتميز مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بأنه من النوع الفريد وذات طراز فريد يمثل الطراز القوطي ويعد دخيلا على العمارة المملوكية ويختلف عن كافة المداخل الملحقة بالمنشآت المعمارية المملوكية وبالتالي فإن ظهور مثل هذه المداخل كان نادرا .

المصدر :

مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (١٤١)

نوع التحفة : مئذنة مسجد الطنبغا المارداني

الوصف :

- تمثل هذه المئذنة قمة التطور في شكل المآذن في العصر المملوكي الجركسي ويسمى بطراز القلة وبعد من أبرز أشكال المآذن المملوكية ومع ذلك فلم نشاهد أمثلة لمثل هذه المآذن أو غيرها في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

مسجد الطنبغا المارداني

لوحة رقم (١٤٢)

نوع التحفة : مiazza مدرسة السلطان حسن

الوصف :

- تمثل هذه الصورة الميضأة الموجودة بصحن مدرسة السلطان حسن وهي مئذنة الشكل كانت تلحق ببعض المنشآت المعمارية لاستخدامها في الوضوء وتلطيف درجة حرارة المنشأة في الصيف وقد عبر المصور عن بعض أشكالها في بعض صور المخطوطات خلال العصر المملوكي

المصدر :

مدرسة السلطان حسن .

لوحة رقم (١٤٣)

نوع التحفة : دعامة بمسجد آق سنقر

الوصف :

- تمثل هذه الدعامة أحد أشكال حوامل العقود أو الأسقف في العمارة الإسلامية وقد انتشرت بعدة أشكال في عمائر المماليك وتحمل هذه الدعامة سقفا يتكون من أربعة قبوات تلتقي في وسط السقف فتكون شكلا مصلبا ولم نشاهد مثل هذه الدعامات في صور المخطوطات .

المصدر :

مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

لوحة رقم (١٤٤)

نوع التحفة : دعامة بمسجد السلطان قلاوون

الوصف :

- تمثل هذه الدعامة شكلا آخر من أشكال الدعامات ذات الأعمدة المدمجة بجوانبها الأربعة وتتميز بالفخامة ومع ذلك لم نشاهد مثيلا لها في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي

المصدر :

مجموعة السلطان قلاوون بشارع المعز

لوحة رقم (١٤٥)

نوع التحفة : دعامات بمسجد آق سنقر

الوصف :

- دعامات من النوع البسيط يحمل عقود منكسرة وهي مربعة الشكل وليس لها أعمدة مدمجة ومثالا طيبا لتنوع الدعامات بمسجد آق سنقر .

المصدر :

مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

لوحة رقم (١٤٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط منظومات خواجو كرمانى

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١٨١١٣ التاريخ : ٧٩٨ هـ - ١٣٩٦ م
الوصف :

تمثل هذه الصورة الأمير هماي يقف على باب الأميرة همايون وفيها رسم الفنان قصرا ملكيا متعدد الطوايق وذات واجهتين كما رسم أيضا الشرافات التي تطل على الخارج وأبرز ما في الصورة هو نجاح المصور في رسم كافة تفاصيل المبنى وطواقه بشكل لم نشاهده في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه
Sheila R. Canby : Persian painting

لوحة رقم (١٤٧)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق
الوصف :

تمثل الصورة الاحتفال بزواج هماي من الأميرة همايون ورسم المصور فيها خلفية معمارية لقصر ملكي من الداخل ونجح في رسم تفاصيل ملاحق المنشآت المعمارية من الداخل كما فعل في رسم المنشآت من الخارج وإن كان رسم المنشآت المعمارية من الداخل وجد في بعض صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولكن ليس بهذه الدقة وإظهار التفاصيل .

المصدر :

Eleanor Sims : Persian painting and its sources

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٤٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط جلستان لسدي

مكان الحفظ : مكتبة تشستريتي دبلن

رقم السجل : ١١٩ التاريخ : ٨٣٠ هـ - ١٤٢٦ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة محادثة بين الوزير الدرويش مع الملك وفيها رسم الفنان مبنى من عدة طوابق وله واجهتان ويلاحظ بهما أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى أشكال القباب التي تعلو المبنى

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

Eleanor Sims : Persian painting and its sources

لوحة رقم (١٤٩)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة شخصا يقف عند باب محبوبته وفيها رسم المصور المبنى أكثر دقة وتنظيما وتبدو فيها أشكال الأبواب والنوافذ بالإضافة إلى منظر الشرفة التي تبرز عند واجهة المبنى بشكل دقيق

المصدر :

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٠)

نوع التحفة : مشكاة من البرونز

التأريخ : القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- أحد أشكال المشكاوات المعدنية تنسب إلى السلطان بيبرس وتتشابه مع المشكاوات الزجاجية في شكلها العام إلا أن الملفت للنظر صناعة مثل هذه المشكاوات من مادة غير الزجاج بالرغم من أن السبب الرئيسي لصناعة المشكاوات كانت من أجل إضاءة الأماكن المختلفة في حين أن البرونز مادة غير نافذة للضوء وربما استخدمت للزينة وتحمل العديد من الزخارف

المصدر :

Lane , Poole : art of the Saracens

لوحة رقم (١٥١)

نوع التحفة : منبر رخامي

الوصف :

- منبر مدرسة السلطان حسن ويعد نموذجا للمنابر الرخامية التي ظهرت في العصر المملوكي وإن كانت قليلة إلا أن هذا المنبر يتميز بدقة صناعته

المصدر :

مدرسة السلطان حسن

لوحة رقم (١٥٢)

نوع التحفة : باب خشبي

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

التأريخ : مصر - العصر المملوكي

رقم السجل : ٢٣٧٦٨

الوصف :

- إحدى أشكال الأبواب الخشبية وهو مستطيل الشكل مكون من درفتين كانت تثبت في المبنى عن طريق ست مفصلات نحاسية مازالت تحتفظ بشكلها اللامع والدرفة اليمنى لها مقبض من النحاس

ومزخرف بزخارف هندسية ، وتتشابه مثل هذه الأبواب مع بعض ما ظهر في صور المخطوطات خلال
العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر في العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر
المملوكي .

لوحة رقم (١٥٣)

نوع التحفة : باب خشبي

الوصف :

■ باب خشبي بمسجد المؤيد شيخ يتشابه مع الكثير من الأبواب الخشبية التي صنعت في العصر
المملوكي ومزخرف بزخارف نجمية وإن كانت مثل هذه الزخارف النجمية لم نجد مثيلاً لها في
زخرفة الأبواب التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي

المصدر :

مسجد المؤيد شيخ

لوحة رقم (١٥٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن

رقم السجل : ١١٤ . ٢٢ إضافة التاريخ : سوريا . ٧٠٠ هـ . ١٣٠٠ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أبا زيد وولده يتسولان من الحارث وفيها نجح الفنان في زخرفة الخيمة التي
يجلس بها الجمع بزخارف عبارة عن أوراق نباتية نفذت بنوع من الجمود فليس بها أي نوع من
الحركة أو الإحساس بها .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 25, p., 69

لوحة رقم (١٥٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفيينا

رقم السجل : أ . ف . ٩ التاريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد يتوسل إلى قاضي المعرة وفيها نجح الفنان في زخرفة جزء من الخيمة بزخارف نباتية غاية في الدقة كما نجح أيضا في التعبير عن ملابس الطبقات المختلفة بالإضافة إلى أغطية الرؤوس أيضا .

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 156

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة البودلية باكسفورد

التأريخ : مصر . ٧٣٨ هـ . ١٣٣٧ م

رقم السجل : مارش ٤٥٨

الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد يساعد الحارث على استعادة بعيره المسروق وفيها نجح المصور في التعبير عن ملابس الأشخاص وأغطية رؤوسهم بالإضافة إلى زخرفة الأقمشة التي توضع على ظهور الخيول بزخارف متنوعة كما يلاحظ على المصور أنه أثرى خلفية وأرضية التصويرة بزخرفة نباتية بديعة

المصدر :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting, p., 152

أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

لوحة رقم (١٥٧)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

تمثل هذه الصورة اثنين في حديث وقد زخرفت الملابس الخاصة بهما بزخارف متنوعة كما امتلأت أرضية الصورة بزخارف نباتية .

المصدر :

A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman

لوحة رقم (١٥٨)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة مكان الحفظ : المكتبة البودلية باكسفورد

التأريخ : سوريا . ٧٥٥ هـ . ١٣٥٤ م

رقم السجل : بوكوك ٤٠٠

الوصف :

تمثل هذه الصورة بعض أشكال الحيوانات التي استخدمت في المخطوط لسرد أحداثه عن طريقها وقد استخدمت مثل هذه العناصر الحيوانية في زخرفة بعض رسوم العماير والتحف التطبيقية في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 154
Esin Atil : Art of the Mamluk
Duncan, Haldane: Mamluk Painting

لوحة رقم (١٥٩)

نوع التحفة : صورة من المخطوط السابق
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة أيضا استخدام الحيوانات كرموز لوقائع وأحداث القصص التي تدور داخل متن المخطوط .

المصدر :

سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

لوحة رقم (١٦٠)

نوع التحفة : صورة من كتاب الحيوان

رقم السجل : S. P. 67

مكان الحفظ : مكتبة الأمبروزيانا بميلانو

التأريخ : سوريا - القرن الثامن الهجري - الرابع الميلادي
الوصف :

■ تمثل هذه الصورة رجل يقود خلفه زرافة وقد نجح الفنان في التعبير عن زخرفة الأقمشة التي تغطي ظهر الزرافة بزخارف حيوانية ونباتية تتميز بالحيوية والحركة .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 40, p., 79

لوحة رقم (١٦١)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كلية ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس

رقم السجل : ٣٤٦٥ عربي التأريخ : سوريا - ٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م

الوصف :

■ تمثل هذه الصورة التحقيق في قضية حيث يقف ثلاثة أشخاص أمام القاضي وقد استخدم المصور بعض الكتابات للرمز إلى كل شخص من هؤلاء الأشخاص كما نجح في التعبير عن ملابسهم التي تختلف من شخص إلى آخر .

المصدر :

حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، لوحة ١٣٥٩ ، ص ٢٧٤

لوحة رقم (١٦٢)

نوع التحفة : صورة من مخطوط ألعاب الفروسية

مكان الحفظ : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

رقم السجل : ١٨٢٣٥ التاريخ : سوريا . القرن التاسع الهجري . الخامس عشر الميلادي
الوصف :

تمثل هذه الصورة إحدى ألعاب الفروسية ويلاحظ أن الكتابات الخاصة بمتن المخطوط قد طغت على جزء كبير من الصورة مما يؤكد أن أهمية ودور الخطاط كانت بارزة أكثر من دور المصور
المصدر :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (١٦٣)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المتحف البريطاني بلندن رقم السجل : ٩٧١٨

التاريخ : سوريا . الربع الأخير من القرن السابع الهجري . الثالث عشر الميلادي
الوصف :

تمثل هذه الصورة أبا زيد السروجي في حديث مع الحارث وقد استخدمت هذه الصورة في العديد من الأشكال الزخرفية والكتابية ويقرأ منها " غازي بن عبد الرحمن الدمشقي " وهو خطاط معروف ويلاحظ أن العناصر الكتابية التي ظهرت في صور المخطوطات لم تكن بغرض الزخرفة بل كانت توضح بعض الأمور الخاصة بالمخطوط ومنتنه .

المصدر :

Duncan, Haldane: Mamluk Painting, pl., 19, p., 63

لوحة رقم (١٦٤)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مقامات الحريري

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بفينا رقم السجل : أ . ف . ٩٠

التاريخ : مصر . ٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م

الوصف :

تمثل هذه الصورة الحارث يتحدث إلى أبا زيد في خيمته وفيها رسم المصور مجموعة من الأشخاص ذات ملابس وأغطية رؤوس مختلفة كما أنه رسم السماء على هيئة قوس ورسم شكل الهلال والنجوم للتعبير عن أن الموضوع يتم ليلا مع أن الصورة واضحة كأنها تتم في وضوح النهار وفي هذا مخالفة لإتباع قواعد المنظور .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 151

لوحة رقم (١٦٥)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كليله ودمنة

مكان الحفظ : المكتبة الأهلية بباريس رقم السجل : ٣٤٦٧ عربي

التاريخ : سوريا . الربع الثاني من القرن الثامن الهجري . الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة مجموعة من الطيور وفيها نجح الفنان في التعبير عن خاصية الاختفاء والظهور في رسومه بالرغم من أنه تجاهل قواعد المنظور في أكثر تصاويره .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 155

لوحة رقم (١٦٦)

نوع التحفة : صورة من مخطوط كتاب الحيوان

مكان الحفظ : مكتبة الأمبروزيانا بميلانو

رقم السجل : S. P. 67

التأريخ : سوريا - القرن الثامن الهجري - الرابع عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة نعامة فوق البيض وفيها نجح الفنان في التعبير عن خاصية الظهور والاختفاء عن طريق اختفاء أجزاء من البيض خلف أرجل النعامة وريشها بالرغم من أنه تجاهل قواعد المنظور في معظم التصاوير .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 157

لوحة رقم (١٦٧)

نوع التحفة : صورة من مخطوط مختار الحكم ومحاسن الكلم

مكان الحفظ : متحف طوبقا بسراى باستانبول

رقم السجل : ٣٢٠٦

التأريخ : سوريا - النصف الأول من القرن السابع الهجري - الثالث عشر الميلادي

الوصف :

- تمثل هذه الصورة سقراط مع اثنين من تلاميذه وفيها يتضح نجاح المصور في زخرفة ثياب التلاميذ بزخارف هندسية عبارة عن أشكال المسدس المزدوج والخيوط المتداخلة .

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting, p., 76

لوحة رقم (١٦٨)

نوع التحفة : صورة من نفس المخطوط السابق

الوصف :

- تمثل هذه الصورة سولو وتلاميذه وقد عبر فيها المصور عن استخدام خاصية الظهور والاختفاء كما في رسم مجموعة التلاميذ التي تختفي بعض أجزاء من أحدهم خلف الآخر

المصدر :

Richard, Ettinghausen: Arab Painting , p., 77

A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman

ثانيا : وصف الأشكال

شكل رقم ١

شكل رمزي لتخطيط إحدى القلاع الحربية وقد بنيت بشكل متدرج ويلاحظ أن نهايات الواجهات على شكل مدبب أو جمالوني (لوحة رقم ٥)

شكل رقم ٢

إحدى أشكال المباني التي ظهرت في رسوم الفسيفساء بالجامع الأموي (مصورة نهر بردي) وتتألف من مجموعة من المباني خلف بعضها ويلاحظ أشكال الأسقف ذات الشكل الجمالوني بالإضافة إلى الارتفاع الشاهق وامتلاء الواجهات بأشكال النوافذ المستطيلة (لوحة رقم ٩)

شكل رقم ٣

منزل من دور واحد وجد مرسوما بالفسيفساء بالجامع الأموي (مصورة نهر بردي) ويظهر به أيضا الأسقف الجمالونية والنوافذ بالإضافة إلى الأبواب المستطيلة الشكل (لوحة رقم ١٠)

شكل رقم ٤

نموذج آخر لأشكال المباني التي وجدت مرسومة بالفسيفساء بمصورة نهر بردي ويلاحظ ارتفاع المباني على شكل أبراج مرتفعة ينتهي بعضها بشكل جمالوني وهناك واجهة تطل على الخارج بثلاثة عقود نصف دائرية مرتفعة (لوحة رقم ١١)

شكل رقم ٥

إحدى أشكال أعتاب المداخل والنوافذ بالعمائر الأيوبية والمملوكية ويطلق على هذا العتب اسم العتب المجرد ويتكون من مجموعة من الصنجات نفذت بشكل مستقيم .

شكل رقم ٦

نموذج آخر للأعتاب المسفنة من صنجات معشقة وقد ظهرت هذه النوعية من الصنجات بكثرة في العمائر الأيوبية والمملوكية .

شكل رقم ٧

شكل من أشكال العقود المدببة المنكسرة والتي ظهرت في كافة العمائر الأيوبية والمملوكية ويعد هذا النوع من العقود أشهرها على الإطلاق (لوحات رقم ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣)

شكل رقم ٨

شكل من أشكال العقود يمثل عقد مدائني (عقد ثلاثي) مجرد وقد انتشرت مثل هذه النوعية من العقود في عمائر المماليك وخاصة النوع المقرنص منه حيث يقال عقد مدائني مقرنص أي أن هناك مقرنصات تملأ الجزء الأوسط منه (لوحات رقم ٢٠ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٥)

شكل رقم ٩

عقد نصف دائري ويطلق عليه العقد التام أو الكامل أو الرومي ويظهر أيضا في كثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي (لوحة رقم ٣٩)

شكل رقم ١٠

إحدى أشكال العقود التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يطلق عليه اسم العقد المنبطح (لوحات رقم ٣٥ ، ٤٣ ، ٦٨)

شكل رقم ١١

عقد نصف دائري مشرّع وهو أقرب إلى ثلاثة أرباع الدائرة ويظهر أيضا في بعض صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر المملوكي (لوحة رقم ٣٦)

شكل رقم ١٢

شكل من أشكال العقود يمثل عقد مفصص ظهر في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي (لوحة رقم ٦٩)

شكل رقم ١٣

نموذج آخر من أشكال العقود التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي يمثل عقد ثلاثي ، الجزء الأوسط منه مدبب بشكل بارز لم يظهر في العماثر الأيوبية والمملوكية (لوحة رقم ٤٦)

شكل رقم ١٤

يمثل هذا الشكل منبر بكامل أجزائه من حيث باب المقدم والريشتين وجلسة الخطيب وقد ظهر بهذا الشكل في الكثير من صور المخطوطات التي تنسب إلى العصرين الأيوبي والمملوكي (لوحة رقم ٣٦)

شكل رقم ١٥

نموذج آخر لبعض أشكال المنابر التي ظهرت في بعض صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ولكن يختلف عن التكوين العام لشكل المنبر المتعارف عليه ويتكون من مجموعة من الدرجات تنتهي بجلسة صغيرة للخطيب (لوحة رقم ٥٠)

شكل رقم ١٦

إحدى أشكال المنابر التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي يتكون من مجموعة من الدرجات وريشتين وجلسة الخطيب وخلفها مسند ويفتقد إلى باب المقدم والجوسق العلوي (لوحة رقم ٥١)

شكل رقم ١٧

جانب من جوانب المنبر السابق حيث كانت مثل هذه الجوانب تزخرف بمجموعة من الزخارف الهندسية والنباتية (لوحة رقم ٥١)

شكل رقم ١٨

نموذج لأشكال الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية خلال العصرين الأيوبي والمملوكي ويطلق عليه شرافات مسننة .

شكل رقم ١٩

نموذج آخر لأشكال الشرافات يطلق عليه ورقة نباتية ثلاثية ويعد هذا النوع من أكثر الشرافات انتشارا خلال العصر المملوكي .

شكل رقم ٢٠

نموذج ثالث من نماذج الشرافات التي كانت تتوج أعلى واجهات المباني ولكن لم تستخدم بشكل كبير يطلق عليه شرافات على هيئة عقد نصف دائري استخدمت في المنشآت التي تقع داخل منشأة عسكرية وأبرزها مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة .

شكل رقم ٢١

شكلا من أشكال الزخرفة المجدولة وقد استخدمت في زخرفة بعض صور المخطوطات تزخرف بعض الأطر المستقيمة التي تتوج مجالس الأمراء والسلاطين (لوحة رقم ٨٩)

شكل رقم ٢٢

نموذج لأشكال الشخشيخة التي كانت تغطي بعض الصحن في المنشآت الدينية الصغيرة كما أنها تغطي أيضا الدورقاعة في المنشآت المعمارية وقد ظهرت في بعض صور المخطوطات (لوحة رقم ١٩)

شكل رقم ٢٣

نموذج آخر لأشكال الشخشيخة ويبدو هنا أنها تغطي إحدى الصحن بالمنشآت الدينية وقد ظهرت أيضا في بعض صور المخطوطات (لوحة رقم ٢٨)

شكل رقم ٢٤

أشكال الرماح التي ظهرت في صور المخطوطات في العصرين الأيوبي والمملوكي ويتكون الرمح بصفة عامة من نصل من الحديد أو الصلب يتخذ هيئة حربة مثبتة في يد طويلة من الخشب أو الحديد وقد تنوعت أشكالها في صور المخطوطات أكثر من مثيلاتها التي وصلت إلينا (لوحات رقم ٥٤ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢)

شكل رقم ٢٥

إحدى أشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات التي تنسب إلى العصر الأيوبي ويعد ذات شكل بعيد عن أشكال الأباريق التي وصلت إلينا رسمه الفنان كإبريق ومزهرية في نفس الوقت ويتكون من قاعد مثلثية الشكل وبدن كروي وله رقبة طويلة تنتهي بفوهة دائرية الشكل كما يلاحظ أن اليد ملتصقة بالرقبة والبدن والصنبور يخرج من البدن بشكل منحنى إلى أعلى (لوحة رقم ٨٩)

شكل رقم ٢٦

نموذج آخر لأشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي عبارة عن قاعدة صغيرة وبدن كروي ورقبة قصيرة تضيق من أسفل وتتسع عند الفوهة والصنبور يخرج من البدن منحني إلى أسفل وينتهي بشكل رأس حيوان خرافي (لوحة رقم ٦٠)

شكل رقم ٢٧

نموذج آخر من الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات في العصر المملوكي ويختلف في شكله عن الأمثلة السابقة إلا أن التكوين العام لشكل الإبريق لا يختلف عن ذلك الشكل (لوحة رقم ٩٠)

شكل رقم ٢٨

هذا النموذج من أشكال الأباريق يعد أقرب الأشكال إلى مجموعة الأباريق التي وصلت إلينا والمحافظة بالمتاحف المختلفة (لوحة رقم ٩٢)

شكل رقم ٢٩

إحدى أشكال الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر الأيوبي ذات ثلاث خانات لتثبيت الشموع بها (لوحة رقم ٣٥)

شكل رقم ٣٠

نموذج آخر لتطور أشكال الثريات التي رسمت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي ويظهر بها ازدياد في عدد الخانات التي تثبت بها الشموع وصلت إلى سبع خانات (لوحة رقم ٢٨)

شكل رقم ٣١

نموذج آخر فريد من نماذج الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات وهي تختلف بطبيعة الحال عن النماذج السابقة وهي عبارة عن جزء أوسط مستقيم يتوسط من أعلى عقد مدبب محمولا على عمودين صغيرين وفي أعلى العقد سلسلة متصلة بالسقف وهي المستخدمة في حمل الثريا ويتدلى من الجزء الأوسط مجموعة من السلاسل التي تحمل الجزء المستخدم في الإنارة وهو عبارة عن إناء يبدو أنه زجاجي يشبه شكل الكأس بدون قاعدته وهو الجزء الذي كان يوضع بداخله المصباح (لوحة رقم ٩٧)

شكل رقم ٣٢

نموذج لبعض أشكال الدوارق التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة صغيرة وبدن بيضاوي ورقبة طويلة تنتهي بفوهة دائرية (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٣٣

إحدى أشكال الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصر المملوكي والتي تختلف بطبيعة الحال عن مجموعة الصواني المحفوظة بالمتاحف المختلفة والتي تنسب إلى هذا العصر والصينية هنا دائرية الشكل ذات قاعدة قمعية (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٣٤

شكل آخر من أشكال الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات عبارة عن شكل دائري ذات ثلاث أرجل مدببة الشكل (لوحة رقم ١٠٢)

شكل رقم ٣٥

نموذج آخر لأشكال الدوائر التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة مثلثية الشكل وبدن كروي والرقبة طويلة يتوسطها بروز كروي يعلوه الفوهة على شكل مثلث مقلوب (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٣٦

شكل من أشكال الصواني ذات جسم مستقيم ومنفرجة الجانبين ولها قاعدة قمعية الشكل (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٣٧

نموذج من أشكال الشماعد التي ظهرت في صور المخطوطات يتمثل في جسم الشمعدان الذي يتشابه أعلاه مع أسفله في حين أن وسط البدن مقوس إلى الداخل ويعلو البدن رقبة طويلة نسبيا تنتهي بعنق الشمعدان المفتوحة إلى أعلى لكي يتم إدخال الشمعة المستخدمة في الإضاءة وتبدو الشمعة واضحة تماما وتنتهي من أعلاها باللسنة اللهب (لوحة رقم ١٩)

شكل رقم ٣٨

إحدى أشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات عبارة عن جسم بصلي الشكل مسلوب إلى أسفل وينتهي بقاعدة صغيرة أما عن الرقبة فقد رسمت بشكلها المعتاد فهي أكثر اتساعا من أعلى وتضيق كلما اقتربت من يد المزهريّة (لوحة رقم ٣١)

شكل رقم ٣٩

نموذج آخر لأشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات تشبه في بعض أجزائها شكل المشكاة ولها يدين متماثلتين (لوحة رقم ٢٤)

شكل رقم ٤٠

نموذج ثالث لأشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات ويختلف شكلها عن أشكال المزهريات المعتادة والتي وصلت إلينا خلال العصر المملوكي والمحموظ بعضها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهي هنا أقرب إلى أشكال أطباق الفاكهة (لوحة رقم ٢٥)

شكل رقم ٤١

نموذج رابع من نماذج المزهريات التي تنوعت أشكالها في صور المخطوطات وهي هنا تشبه أصيص الزرع المنتشر حاليا في وقتنا الحاضر (لوحة رقم ١٠٦)

شكل رقم ٤٢

نموذج طبق الأصل من أشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات المحفوظة بالمتاحف المصرية ويعد هذا الشكل هو الشكل الأمثل للمزهريات التي انتشرت في العصر المملوكي وظهرت بشكل متماثل تماما في صور المخطوطات (لوحة رقم ١٠٣)

شكل رقم ٤٣

إحدى أشكال الأطباق التي ظهرت في صور المخطوطات والذي يتشابه تماما من حيث الشكل مع بعض الأطباق المصنوعة من الفخار المطلبي بالمينا والمحفوظة بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (لوحات ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤)

شكل رقم ٤٤

نموذج آخر من أشكال الأطباق التي ظهرت في صور المخطوطات ويتشابه هذا الطبق مع أشكال السلطانيات حيث إنه أكثر عمقا وله قاعدة قمعية الشكل (لوحة رقم ٤٧)

شكل رقم ٤٥

نموذج ثالث لأشكال الأطباق العميقة والذي يشبه كثيرا أشكال الكؤوس ولكن ذات حجم كبير (لوحة رقم ١١٠)

شكل رقم ٤٦

نموذج لأشكال القدور التي ظهرت في صور المخطوطات ذات بدن كمثري الشكل وله غطاء على شكل نصف دائرة ويمثل هذا الشكل تماما مجموعة القدور التي ظهرت في صور المخطوطات والتي وصلتنا خلال العصر المملوكي (لوحة رقم ٩٧)

شكل رقم ٤٧

إحدى أشكال القنينات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تشابهت في كافة أجزائها مع ما وصلنا من قنينات محفوظة بالمتاحف المختلفة عبارة عن قاعدة صغيرة وبدن كروي ورقبة طويلة بشكل بارز (لوحة رقم ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩)

شكل رقم ٤٨

إحدى أشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تماثلت تماما مع أشكال المشكاوات الكثيرة المحفوظة بالمتاحف المصرية والأجنبية (لوحات ٢٤ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٣٩ ، ١٢٠ إلى ١٢٦)

شكل رقم ٤٩

نموذج آخر لأشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات والتي تختلف في بعض أجزائها عن النموذج السابق

شكل رقم ٥٠

نموذج لأشكال أطباق الفاكهة التي ظهرت في صور المخطوطات ذات قاعدة قمعية الشكل وبدن دائري مضلع في بعض أجزاءه المتصلة بالقاعدة (لوحة رقم ١٣٦)

شكل رقم ٥١

نموذج آخر من أشكال أطباق الفاكهة لا يختلف كثيراً عن النموذج السابق (لوحة رقم ١٢٨-٩٢)

شكل رقم ٥٢

نموذج لأشكال المقاعد في صور المخطوطات مستطيل الشكل وله أربعة أرجل طويلة ترتفع عن الأرض وترتكز على قواعد مخروطية ويقترّب في شكله من شكل المنضدة (لوحة رقم ١٣٠)

شكل رقم ٥٣

نموذج آخر من أشكال المقاعد التي ظهرت في صور المخطوطات مربع الشكل يرتكز على أربعة أرجل نفذت بطريقة الخرط وقد زخرف المقعد والأرجل بزخارف نباتية من فروع متداخلة (لوحة رقم ١٢٩)

شكل رقم ٥٤

إحدى أشكال المقاعد التي كانت توضع أسفل العروش وتتميز مثل هذه المقاعد بدقة صناعتها نظراً لاستخدامها لخدمة طبقة الأمراء والسلاطين (لوحة رقم ١١١)

شكل رقم ٥٥

نموذج من أشكال كراسي العرش عبارة عن جلسة مربعة الشكل ترتكز على أربعة أرجل من خشب الخرط وللكراسي جانبيين يرتكز عليهما الأمير ومسند خلفي مرتفع (لوحة رقم ١٠٤)

شكل رقم ٥٦

نموذج آخر من أشكال كراسي العرش يختلف في بعض أجزاءه عن الشكل السابق فهو عبارة عن مساحة مربعة ترتكز على أربعة أرجل ضخمة وله مسند مرتفع عبارة عن عقد ثلاثي الفصوص (لوحة رقم ١١٥)

شكل رقم ٥٧

إحدى نماذج أشكال العروش التي ظهرت في صور المخطوطات وهو مثال فريد يظهر مدى الرفاهية والثراء التي كانت تعيشها طبقة سلاطين المماليك على وجه الخصوص وقد عبر الفنان بصورة دقيقة عن مثل هذه العروش والعرش عبارة عن مظلة مقببة تعلو عن الأرض بثلاثة درجات سلم (لوحة رقم ٧٠)

شكل رقم ٥٨

إحدى أشكال المناضد التي ظهرت في صور المخطوطات ذات مساحة مستطيلة الشكل ترتكز على أربعة أرجل مستقيمة (لوحة رقم ١٣٣)

شكل رقم ٥٩

نموذج آخر لأشكال المناضد التي ظهرت في صور المخطوطات وتماثل شكل المنضدة السابقة مع اختلاف بسيط في شكل الأرجل الأربعة (لوحة رقم ٧٩)

شكل رقم ٦٠

إحدى أشكال الأسرة عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل ذات أرجل بكعوب رمانية الشكل ويتضح به أشكال البرامق الخشبية التي كانت تزخرفه (لوحة رقم ٧٣)

شكل رقم ٦١

نموذج آخر لأشكال الأسرة أكثر تطوراً من الشكل السابق مستطيل الشكل وله إطار يسير باتجاه جوانبه الأربعة من برامق خشبية وللسرير أربعة أرجل مرتفعة عن الأرض وتنتهي بكعوب مخروطية الشكل وبعد هذا النموذج من أكثر النماذج تشابهاً مع الأشكال الطبيعية للأسرة (لوحة رقم ٦٣)

شكل رقم ٦٢

نموذج لأشكال كراسي المصحف التي انتشرت في كافة العصور الإسلامية وظهر بشكل قليل في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي وهو عبارة عن لوح مشقوق من الطرفين أطلق عليه اسم الرحل (لوحة رقم ١٣٠)

شكل رقم ٦٣

نموذج لأشكال الستائر التي ظهرت في صور المخطوطات خلال العصرين الأيوبي والمملوكي والتي كانت كثيرة ومتنوعة في أشكالها والستارة تتكون من إزار مستقيم تتدلى منه الستارة بطياتها الكثيرة عن طريق خطوط مستقيمة تشع من مركز واحد إلى اليسار وأخرى رسمت بخطوط مقوسة (لوحة رقم ٧٣)

شكل رقم ٦٤

خريطة لمدينة القاهرة خلال العصر الفاطمي . نقلا عن :

Williams , Groline : Islamic monuments in Cairo

شكل رقم ٦٥

خريطة لمدينة القاهرة خلال العصر المملوكي ويظهر الفارق بين حجم المدينة في العصرين الفاطمي والمملوكي مما كان له أثره الكبير على أشكال العمائر وحجمها وبالتالي انعكس ذلك على رسوم العمائر في صور المخطوطات . نقلا عن :

Williams , Groline : Islamic monuments in Cairo

شكل رقم ٦٦

نموذج للعناصر الزخرفية التي استخدمت في زخرفة ملابس الأشخاص في صور المخطوطات وهي عبارة عن أشكال هندسية تتكون من مسدسات مزدوجة تحصر بداخلها أشكال نباتية (لوحة رقم ٣٠ ، ٣١ ، ١٣٥ ، ١٥٧)

شكل رقم ٦٧

نموذج آخر من نفس الزخرفة

شكل رقم ٦٨

نموذج ثالث لنفس النوعية من الزخرفة

شكل رقم ٦٩

نموذج رابع لنفس النوعية من الزخرفة

شكل رقم ٧٠

إحدى أشكال الزخرفة التي زخرفت بها بعض الملابس في صور المخطوطات تختلف بعض الشيء عن النماذج السابقة فهي عبارة عن أشكال مستقيمة مزدوجة يتفرع من كل شكل مستقيم منها شكل مستقيم آخر على جانبيه فهي تشبه رقم (٧) مع امتداد قاعدته إلى أسفل ورقم (٨) مع امتداد قمته إلى أعلى (لوحة رقم ١٣٧)

شكل رقم ٧١

إحدى أشكال الزخرفة التي زخرفت بها بعض ملابس الأشخاص وبعض الأقمشة التي كانت تغطي ظهر الخيول في صور المخطوطات وتمثل أشكال الصليب في أوضاع متراصة ومنتظمة (لوحة رقم ٨٦ ، ٥٦)



قائمة المراجع العربية والأجنبية

أولا : المراجع العربية

- (١) القرآن الكريم
- (٢) أبو الحمد محمود فرغلي : تصاوير المخطوطات في عصر الأيوبيين ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٨١ م .
- (٣) : الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية بالقاهرة - القاهرة ١٩٨٩ م
- (٤) : التصوير الإسلامي : نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الطبعة الثانية ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ٢٠٠٠ م .
- (٥) أبو المعاسن يوسف بن تغري بردي : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، الجزء الثاني عشر ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب - المؤسسة المصرية العالمية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .
- (٦) أبو صالح الأنفي : الفن الإسلامي ، أصوله ، فلفته ، مدارس ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة
- (٧) ابن إياس : (محمد بن أحمد بن إياس الحنفي) بدائع الزهور في وقائع الدهور (تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الأول ، القسم الثاني ، الطبعة الثالثة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ م
- (٨) ابن بطوطة : (رحلة ابن بطوطة المسماه تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، الجزء الأول ، دار الشروق ، بيروت (طبعة حديثة)
- (٩) أحمد تيمور ياشا : التصوير عند العرب (أخرجه الدكتور زكي محمد حسن) طبعة حديثة عن مركز الشارقة للإبداع الفني ، القاهرة ١٩٤٢ م
- (١٠) ابن دقماق : الانتصار لواسطة عقد الأمصار ، الجزء الرابع ، الطبعة الأولى ، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية ١٣٠٩ هـ
- (١١) أحمد فكري : المدخل إلى مساجد القاهرة ومدارسها ، مطبعة دون يوسكر ، الإسكندرية ١٩٨١ م
- (١٢) آسبن آتيل : نهضة الفن الإسلامي في العهد المملوكي ، الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٨١ م
- (١٣) المقرئزي : (تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي المقرئزي) المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثاني ، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع
- (١٤) أمال العمري وعلى الطائش : العمارة في مصر الإسلامية (العصر الفاطمي والأيوبي) مكتبة الصفا والمروة ، القاهرة ١٩٩٦ م
- (١٥) أنور زقلمة : المماليك في مصر ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٥ م
- (١٦) أيمن فؤاد سيد : الدولة الفاطمية في مصر " تفسير جديد " الطبعة الأولى ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٩٩٢ م

- (١٧) ثروت عكاشة : القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩٤ م
- (١٨) جمال عبد الرحيم إبراهيم : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي
- (١٩) حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٥٩ م
- (٢٠) : الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ، الجزء الثالث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م
- (٢١) : فن التصوير في مصر الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٦ م
- (٢٢) : القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها (بالاشتراك مع آخرين) مؤسسة الأهرام ، القاهرة ١٩٧٠ م
- (٢٣) : مدخل إلى علم الآثار الإسلامية ، دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٧٩ م
- (٢٤) : قاعة بحث في العمارة والفنون الإسلامية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٨ م
- (٢٥) : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية ، خمسة أجزاء أوراق شرقية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م
- (٢٦) حسن عبد الوهاب : التأثيرات المعمارية بين آثار سوريا ومصر ، القاهرة ١٩٦٢ م
- (٢٧) : تاريخ المساجد الأثرية في القاهرة ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية أوراق شرقية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٩٣ م
- (٢٨) حسني نويصر : العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ١٩٩٦ م
- (٢٩) : الآثار الإسلامية ، الطبعة الثانية ، مكتبة زهراء الشرق ، القاهرة ٢٠٠٤ م
- (٣٠) حسين عبد الرحيم عليوة : السلاح المعدني للمحارب المصري في عصر المماليك ، رسالة دكتوراه مقدمة إلى قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ م
- (٣١) ديمانسد (م.س) : الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد محمد عيسى) دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٥٣ م
- (٣٢) زكي محمد حسن : تراث الإسلام (ترجمة كتاب The legacy of Islam) الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٦ م
- (٣٣) : في الفنون الإسلامية ، دار الآثار العربية ، القاهرة ١٩٣٨ م
- (٣٤) : الصين وفنون الإسلام ، مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية ، القاهرة ١٩٤١ م
- (٣٥) : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٥٦ م
- (٣٦) : الفن الإسلامي في مصر منذ الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤ م
- (٣٧) سامي أحمد عبد الحليم إمام : الحجر المشهر حلية معمارية بمنشآت القاهرة ، الطبعة الأولى ، القاهرة ١٩٨٤ م

- (٣٨) سعاد ماهر : الفن القبطي ، القاهرة ١٩٧٧
- (٣٩) سعيد عبد الفتاح عاشور : الأيوبيون والمماليك في مصر والشام ، دار النهضة العربية القاهرة
- (٤٠) : دولة الأيوبيين والمماليك
- (٤١) سمير الصايغ : الفن الإسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٨٨ م
- (٤٢) صالح لمي مصطفى : التراث المعماري في مصر ، الطبعة الأولى ، دار النهضة العربية بيروت ، ١٩٨٤ م
- (٤٣) عاصم محمد رزق عبد الرحمن : معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ٢٠٠٠ م
- (٤٤) عبد الرحيم غالب : موسوعة العمارة الإسلامية (عربي - فرنسي - إنجليزي) ، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٨٨ م
- (٤٥) عبد العزيز صلاح سالم : الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي (التحف المعدنية) ، الجزء الأول ، الطبعة الأولى ، مركز الكتاب للنشر ، القاهرة ١٩٩٩ م
- (٤٦) فهمي عبد العليم : نحو وعي حضاري معاصر (سلسلة الثقافة الأثرية التاريخية) مشروع المائة كتاب (جامع المؤيد شيخ) مطبعة هيئة الآثار المصرية القاهرة ، ١٩٩٤ م
- (٤٧) قاسم عبده قاسم : في تاريخ الأيوبيين والمماليك ، الطبعة الأولى ، القاهرة ٢٠٠١ م
- (٤٨) قتيبة الشهابي : أبواب دمشق وأحداثها التاريخية ، منشورات وزارة الثقافة بالجمهورية العربية السورية ، دمشق ١٩٩٦ م .
- (٤٩) كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية في مصر ، الطبعة الرابعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ م ،
- (٥٠) ليلى محمد إبراهيم ومحمد محمد أمين : المصطلحات المعمارية في الوثائق المملوكية الطبعة الأولى ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ١٩٩٠ م
- (٥١) ماير : الملابس المملوكية ، ترجمة صالح الشيتي ، مراجعة وتقديم عبد الرحمن فهمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٥٢ م
- (٥٢) مایسه محمود داوود : الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ١٩٩١ م
- (٥٣) محمد عبد العزيز مرزوق : مكانة الفن الإسلامي بين الفنون ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة المجلد التاسع عشر ، الجزء الأول ، مايو ١٩٥٧ م مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٠ م
- (٥٤) : الفن الإسلامي ، تاريخه ، خصائصه ، مطبعة أسعد ، بغداد ١٩٦٥ م
- (٥٥) : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧ م ،

- (٥٦) محمد غيطاس : دراسات أثرية إسلامية " اثر الوثام الاجتماعي بين الأقباط والمسلمين على الفن القبطي ، المجلد الرابع ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٩١ م
- (٥٧) محمد فريد أبو حديد : صلاح الدين الأيوبي وعصره ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٢٢ م
- (٥٨) محمود إبراهيم حسين : المدخل في دراسة التصوير الإسلامي ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٨ م
- (٥٩) : الإبهار في العمارة والفنون الإسلامية ، الجزء الأول ، إربد ، الأردن ١٩٩٩ م
- (٦٠) ممدوح رمضان محمود : أعمال العاج والعظم في مصر منذ العصر الإسلامي المبكر وحتى نهاية العصر المملوكي ، رسالة ماجستير مقدمة لقسم الآثار الإسلامية بكلية الآثار ، جامعة القاهرة ، القاهرة ٢٠٠٠ م
- (٦١) ناصر خسرو : سفر نامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٣ م
- (٦٢) نعمت إسماعيل علام : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢ م
- (٦٣) وزارة الثقافة : هيئة الآثار المصرية ، آثار سيناء ، جزيرة فرعون (قلعة صلاح الدين) مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ م
- (٦٤) وزارة الثقافة : المجلس الأعلى للآثار - دليل الآثار الإسلامية بمدينة القاهرة ، الإصدار الأول ، القاهرة ٢٠٠٠ م
- (٦٥) وزارة الثقافة : المجلس الأعلى للآثار روائع مساجد القاهرة (مختارات من التراث المصري) مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار ، مطبعة المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ٢٠٠٢ م
- (٦٦) ونفرد جوزيف دلسي : العمارة العربية بمصر (في شرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي (ترجمة محمود أحمد) الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ٢٠٠٠ م
- (٦٧) يحيى وزيري : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٩٩ م

ثانيا : المراجع الأجنبية

- 1) **Andre Raymond** : The Glory of Cairo (an illustrated History) Forward by H. E. Farouk Hosni) The American University in Cairo, Egypt 2002.
- 2) **A. papadopoulo** : L'art Musulman , Paris 1976.
- 3) **Barbara Brend** : Islamic Art , British Museum press, London 1991.
- 4) **Bear Eva** : Ayyubid metalwork with Christian images, New York 1989.
- 5) **Bernard Lewis** : The world of Islam, London 1976.
- 6) **Creswell, K. A. C.** : The Muslim Architecture of Egypt (Ayyubids and early Bahrite Mamluks , A. D 1171 - 1326 Oxford University press 1959.
- 7) **David James** : Qu'rans of the Mamluks , first published in Great Britainin, by Alexandria press 1988.
- 8) **David James** : Islamic art (an introduction), London & New York 1974.
- 9) **David Talbot Rice** : Islamic art, New York, Washington 1965.
- 10) **Dimand, M.S** : A handbook of Mohammaden decorative arts , New York 1930.
- 11) **Doris Behrens. Abo Usif** : Islamic Architecture in Cairo, the, American University in Cairo, Egypt 1989
- 12) **Doris Behrens. Abo Usif** : Mamluk post and Mamluk metal lamps . Le Caire 1995.
- 13) **Duncan, Haldane** : Mamluk Painting, England 1978.
- 14) **Eleanor Sims** : Persian panting and its sources , Yale University press, New Haven and London 2002.
- 15) **Esin Atil** : Renaissance of Islam (Art of the Mamluk), Washington D. C. 1981.
- 16) **Eva Wilson** : Islamic designs, British Museum publications, London 1995.
- 17) **Farid Shafi'I** : Simple calyx ornament in Islamic Art (A study arabesque) Cairo University press 1957.



- 18) **Gamal Mehrez** : Islamic Art in Egypt (969-1517) Cairo Samiramis hotel ,
an Exhibition from 4 – 30 April 1969.
- 19) **Gaston Wiet** : Lamps et Bouteillies verre Emaille (Catalogue General du
Musée Arab du Caire ,Le Caire 1929.
- 20) **George Marcais** : L'art de l'islam , press 1946 .
- 21) **George T. Scanlon** : Islamic Art in Cairo from The 7th to the 18th centuries
(captions by Yasmeeen Siddigue) First published in Egypt
in 1999, by The American University in Cairo.
- 22) **Hassan Abdel wahab** : Among Islamic monuments.
- 23) **Hayward Gallery** : The arts of Islam 8 April – 4 July 1976, The arts
council of Great Britain 1976.
- 24) **Henry Martin** : L'art Musulman , Paris 1920 .
- 25) **Henari Stierlin** : Islam, volume 1 (early Architecture from Baghdad to
Cordoba), Taschen , London 1996
- 26) **Jonalhan Bloom and Sheila Blair** : Islamic Arts, first published , London
1997.
- 27) **Kubiak, Wladyslow B** : AL Foustat, its foundations & early Urban
development, The American University in
Cairo, Egypt 1987.
- 28) **Lane Pool** : Art of the Saracens in Egypt, London 1928.
- 29) **Marckenzie, Neit. D** : Ayyubid Cairo, atopographical The American
University in Cairo, Egypt 1992.
- 30) **Marie, G. Lukens** : Islamic art , The Metropolitan Museum of art guide to
the collection , New York 1965.
- 31) **Markus Haitstein and peter Delius** : Islam (Art and architecture) 2000.
- 32) **Mme R. L. Devonshire** : L' egypte musulmane, Caire 1982.
- 33) **Mohammad Al – Asad** : Historical Artistic in troduction, Aman – Jordan
2000.
- 34) **Munir Baalbaki** : Al – Mawrid (a modern English – Arabic dictionary)
Beirut, Lebanon 1991.



- 35) **Musée du petit** : Palais 14 October 1994 – 8 Janvier 1995 (de Baghdad à Ispahan , foundation Arch , Paris – Musée Electa 1994.
- 36) **Oleg Grabar** : The Formation of the Islamic art , London 1987.
- 37) **Rachel, Ward** : Islamic metalwork , published by British Museum press , London 1993.
- 38) **Richard, Ettinghausen** : Arab Painting, New York 1962.
- 39) **Robert Hitten Brand** : Persian panting for the Mongols to the, gojars , London & New York 2000.
- 40) **Robert Hitten Brand** : Islamic Architecture from Function and meaning, the American University in Cairo, first published in Egypt, 2000
- 41) **Roland Michaud** : L'art de l' islam, Paris 1985.
- 42) **Sami Gabra** : Caractares de l' art copt – Le Caire 1930.
- 43) **Soucek, prisalla** : The arts of Islam, New York University 1988.
- 44) **schatzeder Kalifen** : Islamische Kunst zur fatimidenzeit, Milano 1998.
- 45) **Sheila K. Canby** : Persian panting , British Museum press , London 1993.
- 46) **Thomas, W. Arnold** : Panting in Islam , New York , 1965 .
- 47) **Thomas, W. Arnold** : The Islamic book.
- 48) **Wajdan Ali** : The Arab contribution to Islamic art from the seven to the Fifteen centuries, Jordan 1999.
- 49) **Williams, Carolin** : Islamic monuments in Cairo (opractical guide) Cairo, the American University in Cairo 1985.
- 50) **Zaky, Mohammed Hassan** : Moslem art in the Fouad 1 University Museum, vol., 1, Cairo 1950.

كتالوج اللوحات والأشكال

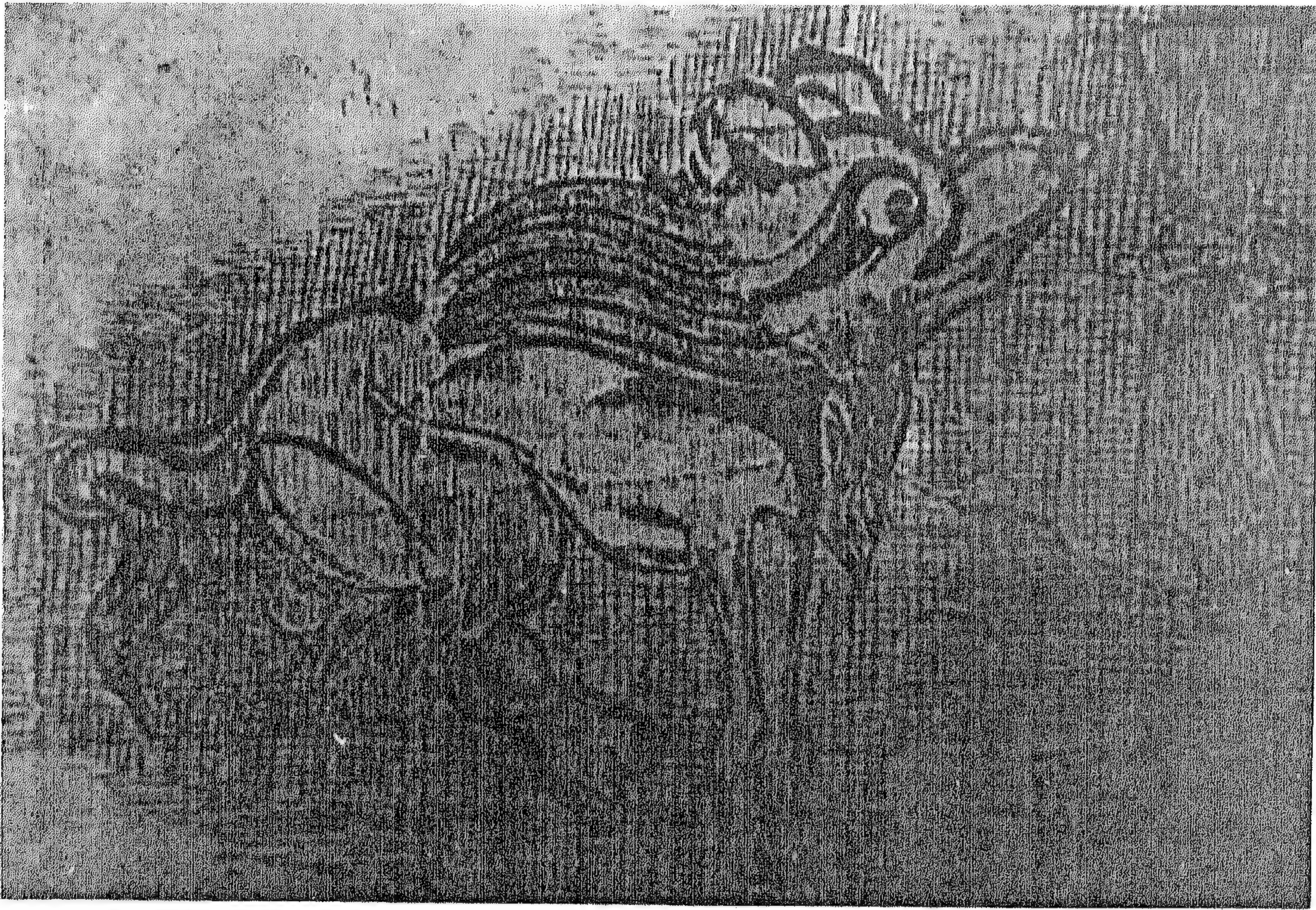
أولاً : كتالوج اللوحات



لوحة رقم (١)

قطعة من الورق محفوظة بمجموعة
الأرشيدوق رينز بمكتبة الدولة في فينا
ترجع إلى القرن (٥ هـ - ١١ م) رسم عليها
النصف الأمامي من فارس يمتطي صهوة
جواده

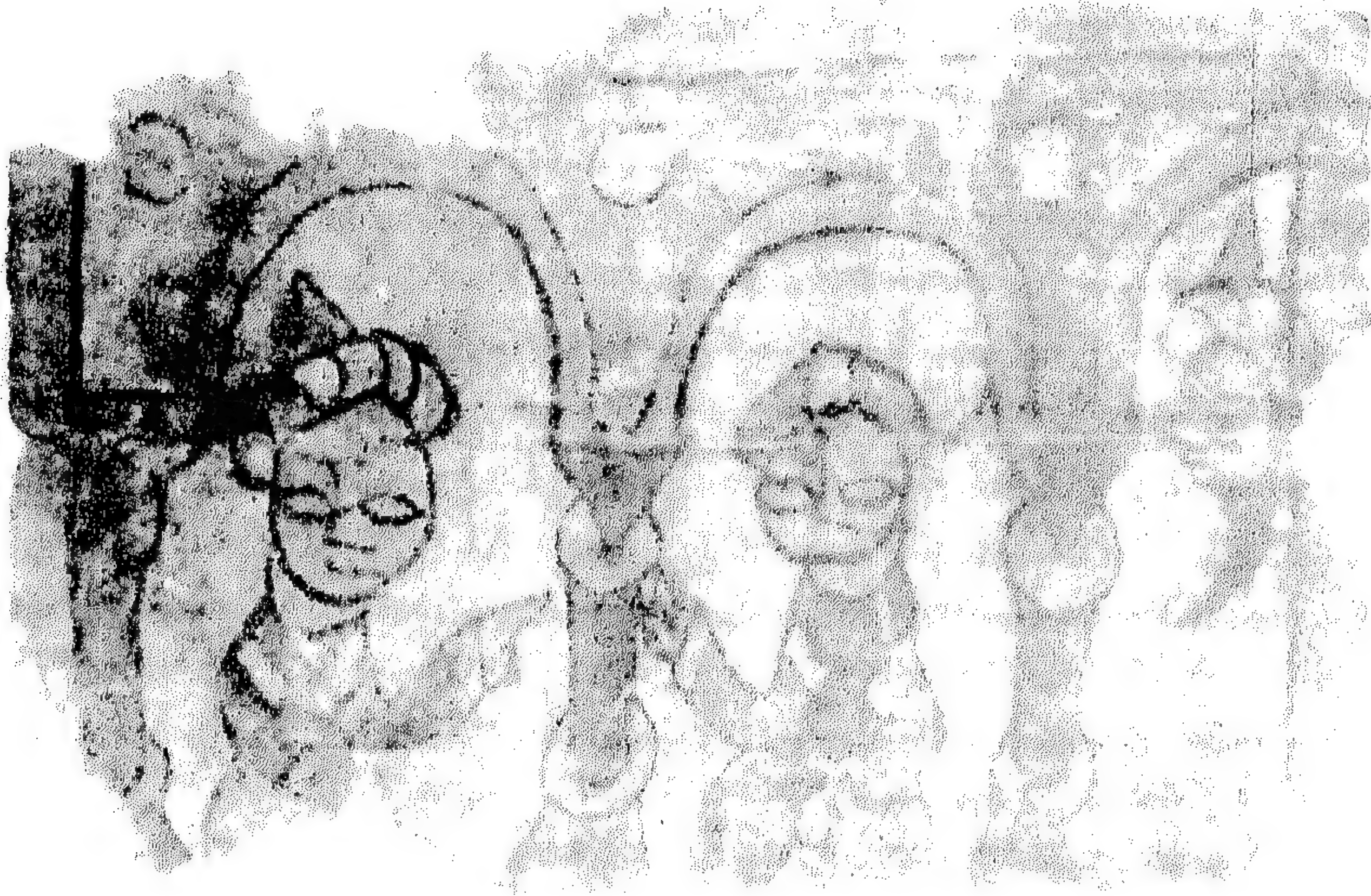
نقلًا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون
الزخرفية والتصاوير الإسلامية .



لوحة رقم (٢)

قطعة من الورق محفوظة بمجموعة الأرشيدوق رينز بفينا ترجع إلى القرن (٤ هـ - ١٠ م) رسم عليها أسد يقف وأمامه إناء .

نقلًا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (٣)

قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ هـ ١١ م) رسم عليها بانكة ثلاثية وأسفل كل مقعد شكل آدمي .

نقل من : متحف الفن الإسلامي



لوحة رقم (٤)

قطعة من الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة وترجع إلى القرن (٥ هـ ١١ م) رسم عليها قائد وجندي داخل إطار من الزخرفة المسندولة .

نقل من : متحف الفن الإسلامي



لوحة رقم (٥)

قطعة من الورق بمجموعة شريف صبري بالقاهرة تنسب إلى العصر الفاطمي وتمثل معركة حربية

نقلاً عن : Bernard Lewis : The world of Islam :



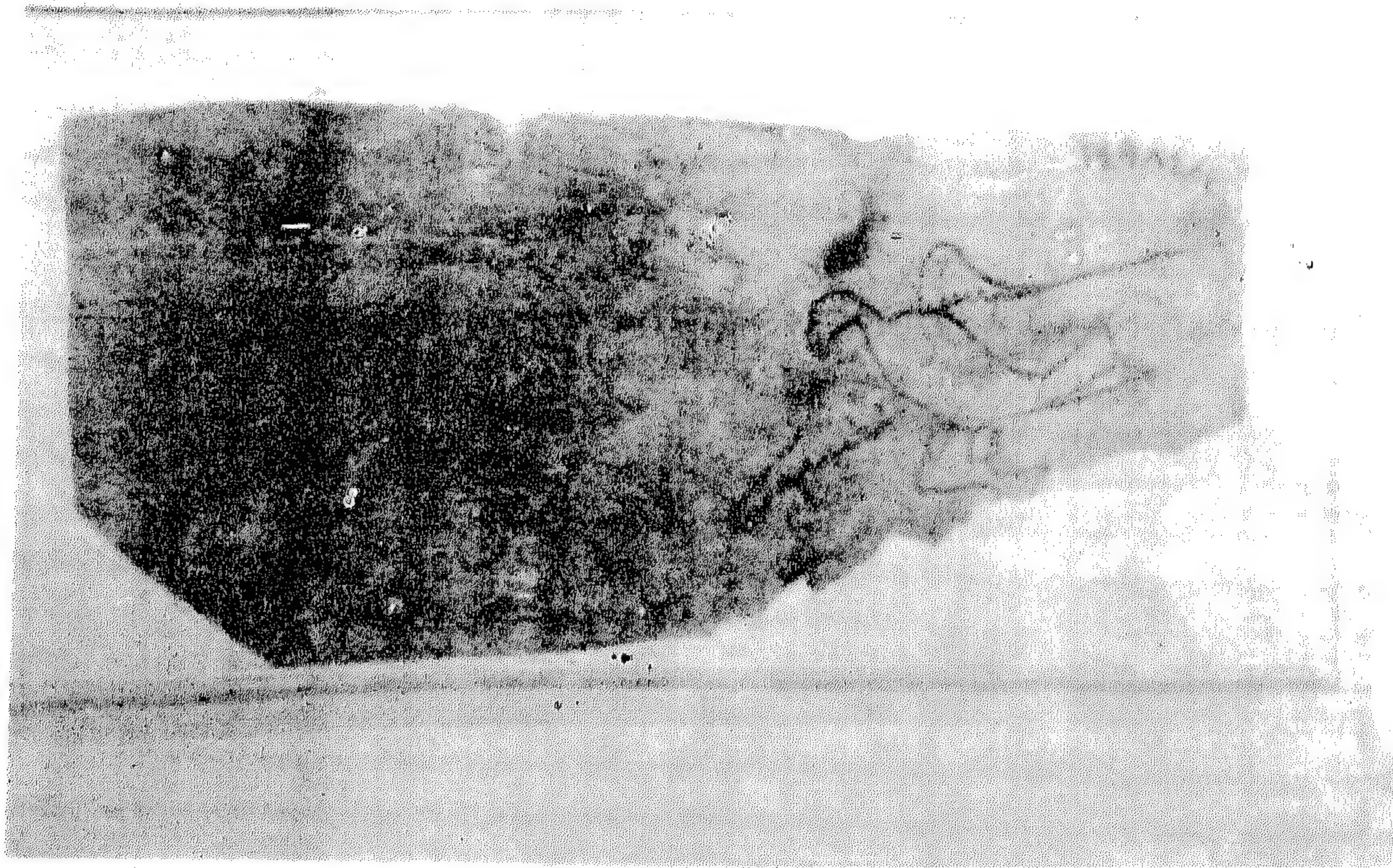
لوحة رقم (٦)

قطعة من الورق بمجموعة شريف صبري بالقاهرة
وترجع إلى القرن (٦/٥ هـ ١١٠/١٢ م) ورسم
عليها سيدة تجلس على مقعد كبير .
نقلاً عن : زكي محمد حسن : أطلال الفنون
الزخرفية والتشاور الإسلامية



لوحة رقم (٧)

قطعة من الورق به مجموعة شريف صبري بالقاهرة
وترجع إلى القرن (٦ / ٥ هـ - ١٢ / ١١ م) وتحمل
شكلًا لشخص أدبي .
نقلا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون
الخطية والتماثيل الإسلامية



لوحة رقم (٨)

قطعة من الورق مخفوفة بنسخت آثار كوم أوشيم بالفيوم وترجع إلى القرن (٦ / ٥ هـ - ١٢ / ١١ م) وتحمل رسم فيل ونسر .
نقلا عن : متحف آثار كوم أوشيم



لوحة رقم (٩)

أعدت الرسوم المتعددة بتلوينها الفسيفساء
بمضورة نهر بردى ويتضح بها مجموعة
المباني ذات الطراز السوري وتؤرخ (٩٦ هـ
٧١٥ م).

نقل عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي
قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه
الجمالية .



لوحة رقم (١٠)

رسم بالفسيفساء بمضورة نهر بردى وتظهر بها
المباني السورية ذات الأسقف الجمالونية
وتؤرخ (٩٦ هـ . ٧١٥ م) .

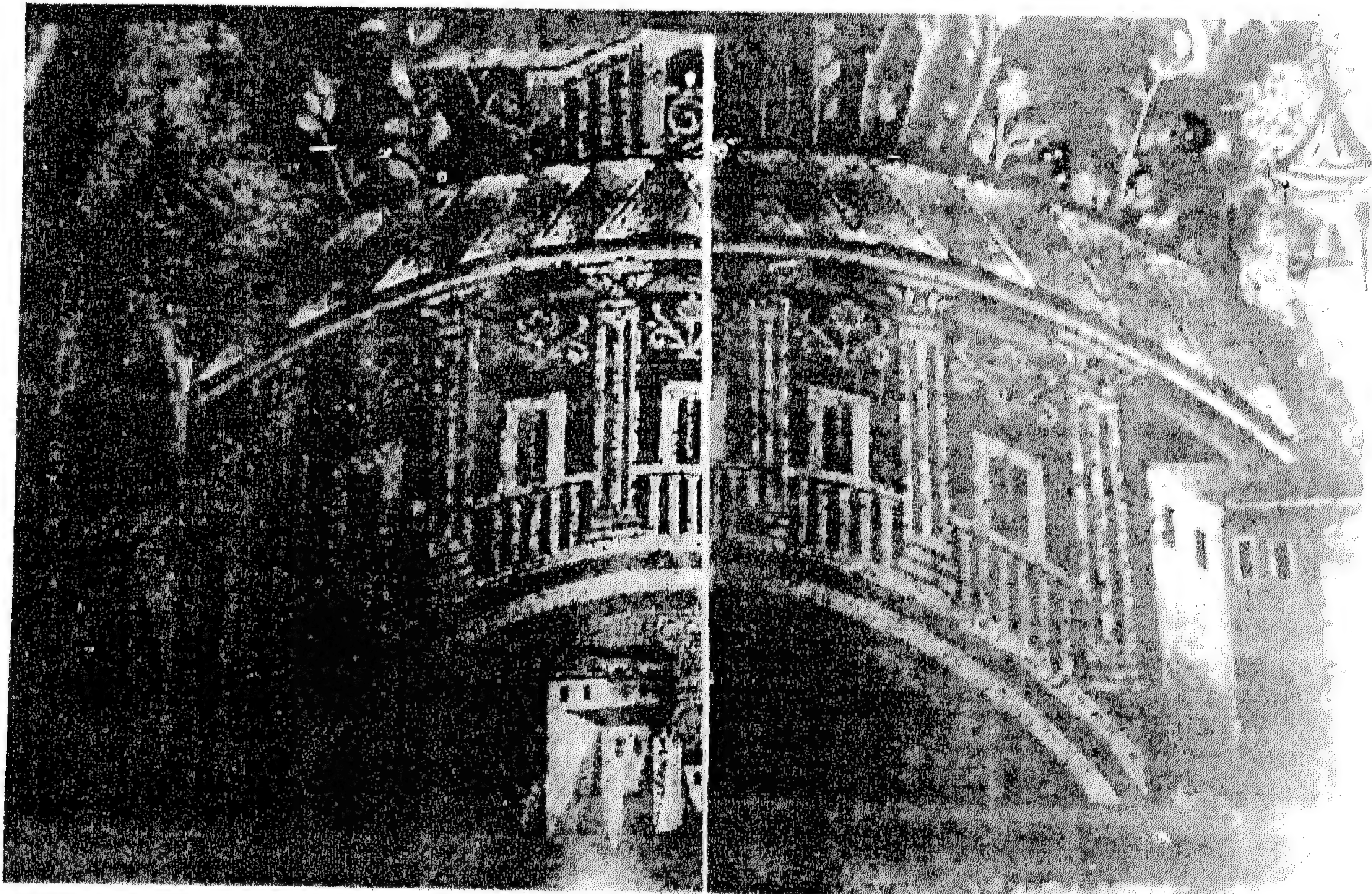
نقل عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي قراءة
تأملية في فلسفته ، خصائصه الجمالية .



لوحة رقم (١١)

رسم بالفسيفساء بمنصورة نهر بردى وتظهر بها
الأبنية ذات الارتفاع الشاهق وتؤرخ (٩٦ هـ
٧١٥ م).

تتلاسن : سمير العنايغ : الفن الإسلامي
قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه
الجمالية .



لوحة رقم (١٢)

رسم بالفسيفساء بمنصورة نهر بردى وتظهر بها واجهة أحد المباني وتؤرخ (٩٦ هـ ٧١٥ م)

تتلاسن : Gérard, Degeorge : Damascus, Italy 2004



لوحة رقم (١٣)

رسم بالفسيفساء بمصورة نير يردى وتمثل
بعض المنشآت من الداخل وتؤرخ (٩٦ هـ .
٧١٥ م) .

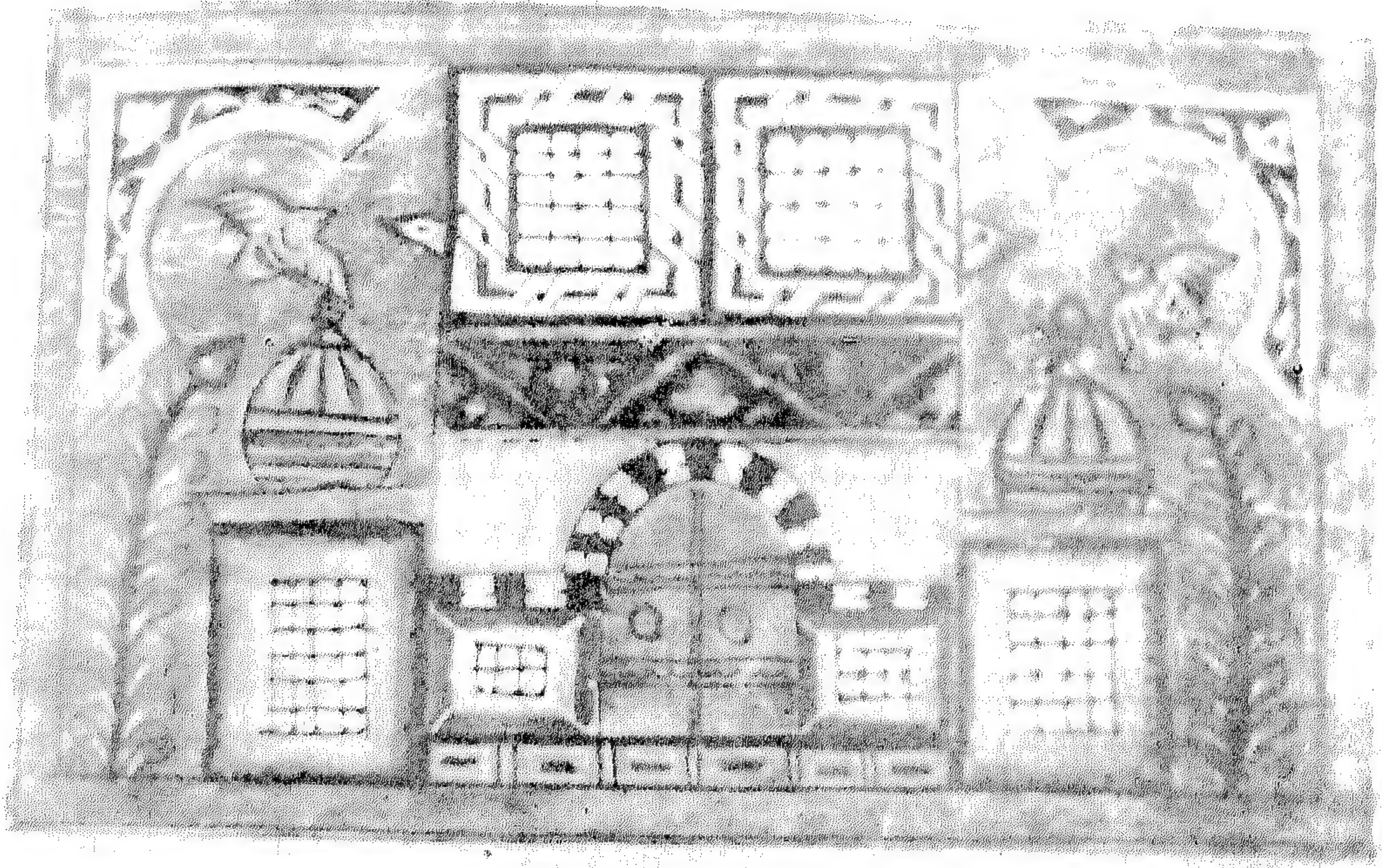
نقل عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي
قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه
الجمالية .



لوحة رقم (١٤)

رسم بالفسيفساء بمصورة نير يردى تمثل
أحد مداخل المنشآت المعمارية وتؤرخ
(٩٦ هـ . ٧١٥ م) .

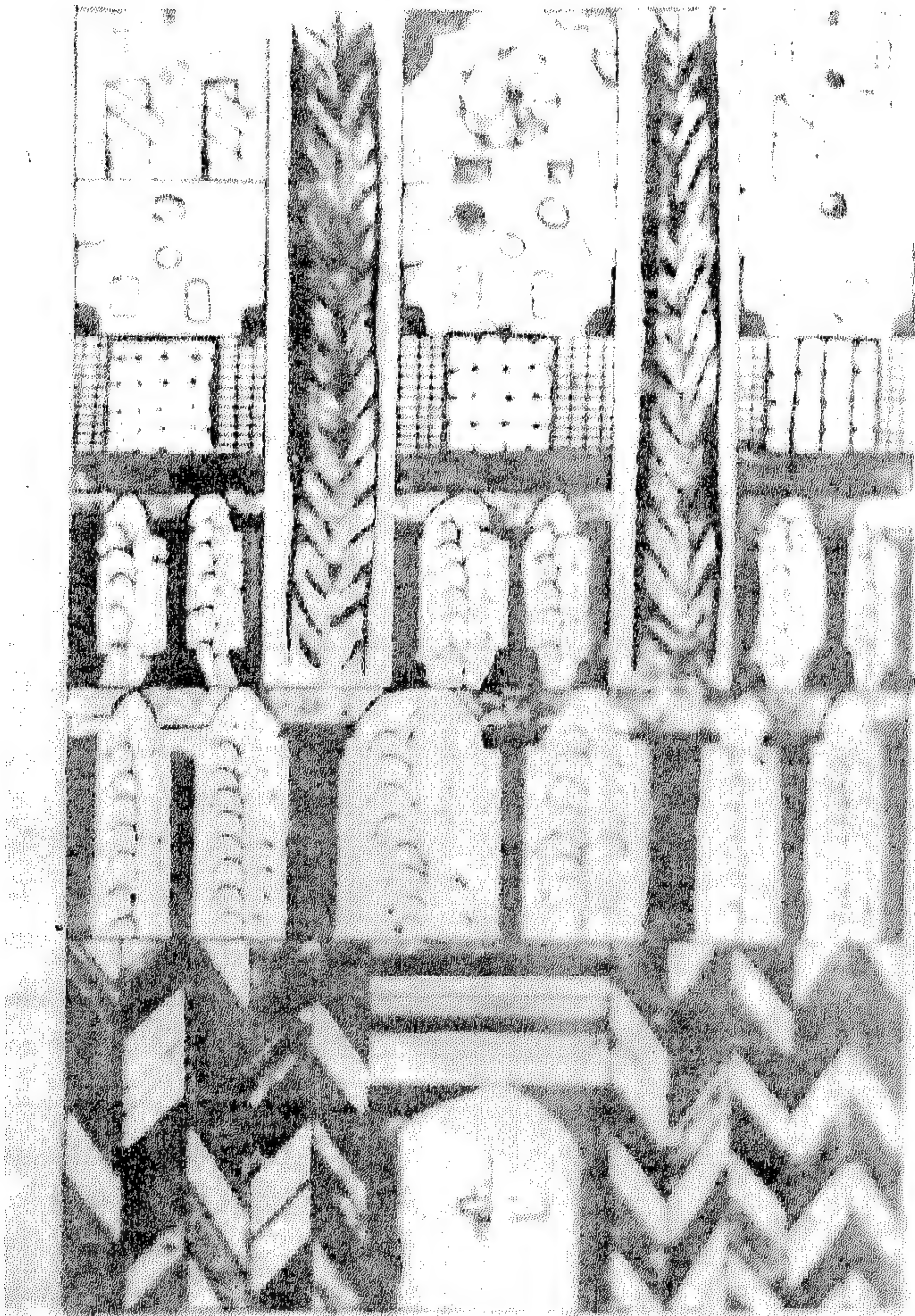
نقل عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي
قراءة تأملية في فلسفته ، خصائصه
الجمالية .



لوحة رقم (١٥)

صورة من مخطوط كشف الأسرار بالمكتبة السليمانية باستانبول وتمثل تصويرة الخفاش .

نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



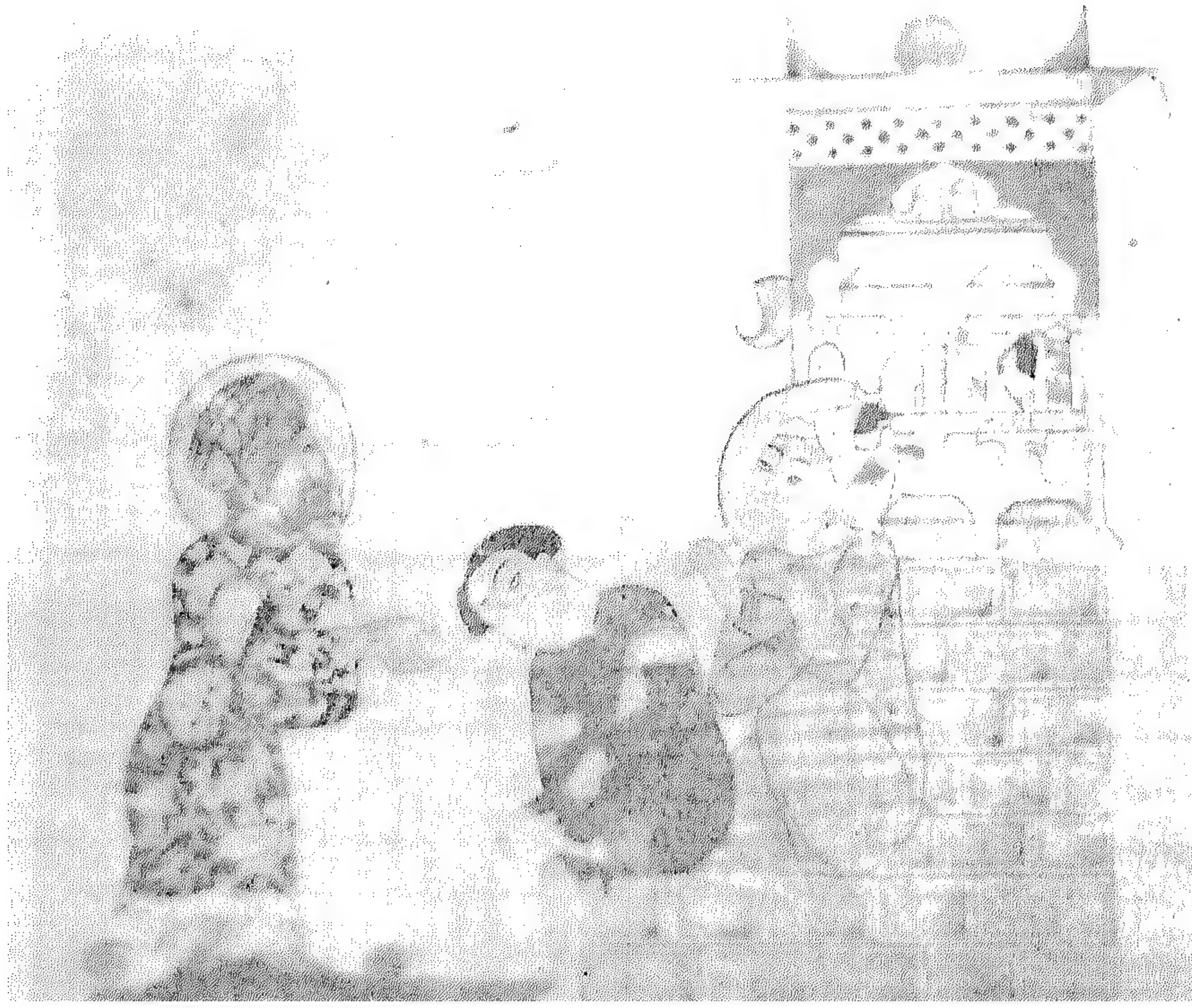
لوحة رقم (١٦)

صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها

بمكتبة طوبقنا بسرأي باستانبول وتمثل

إحدى المنشآت المعمارية .

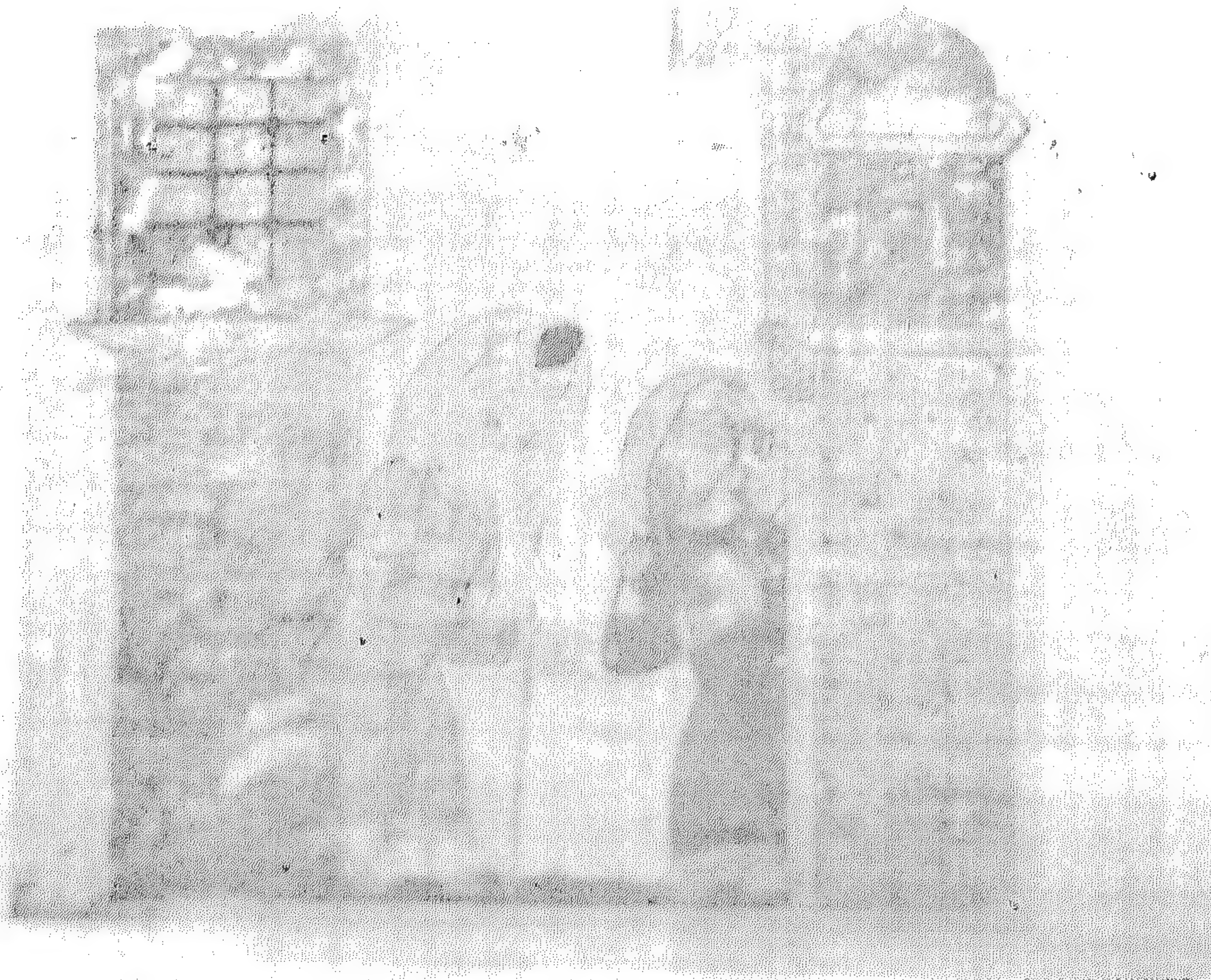
نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٧)

منورة من المخطوطات الخيرية بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد السروجي في متجر محترف الحجامة

نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٨)

منورة من المخطوطات السابقة تمثل أبا زيد السروجي في مقابلة الراوي

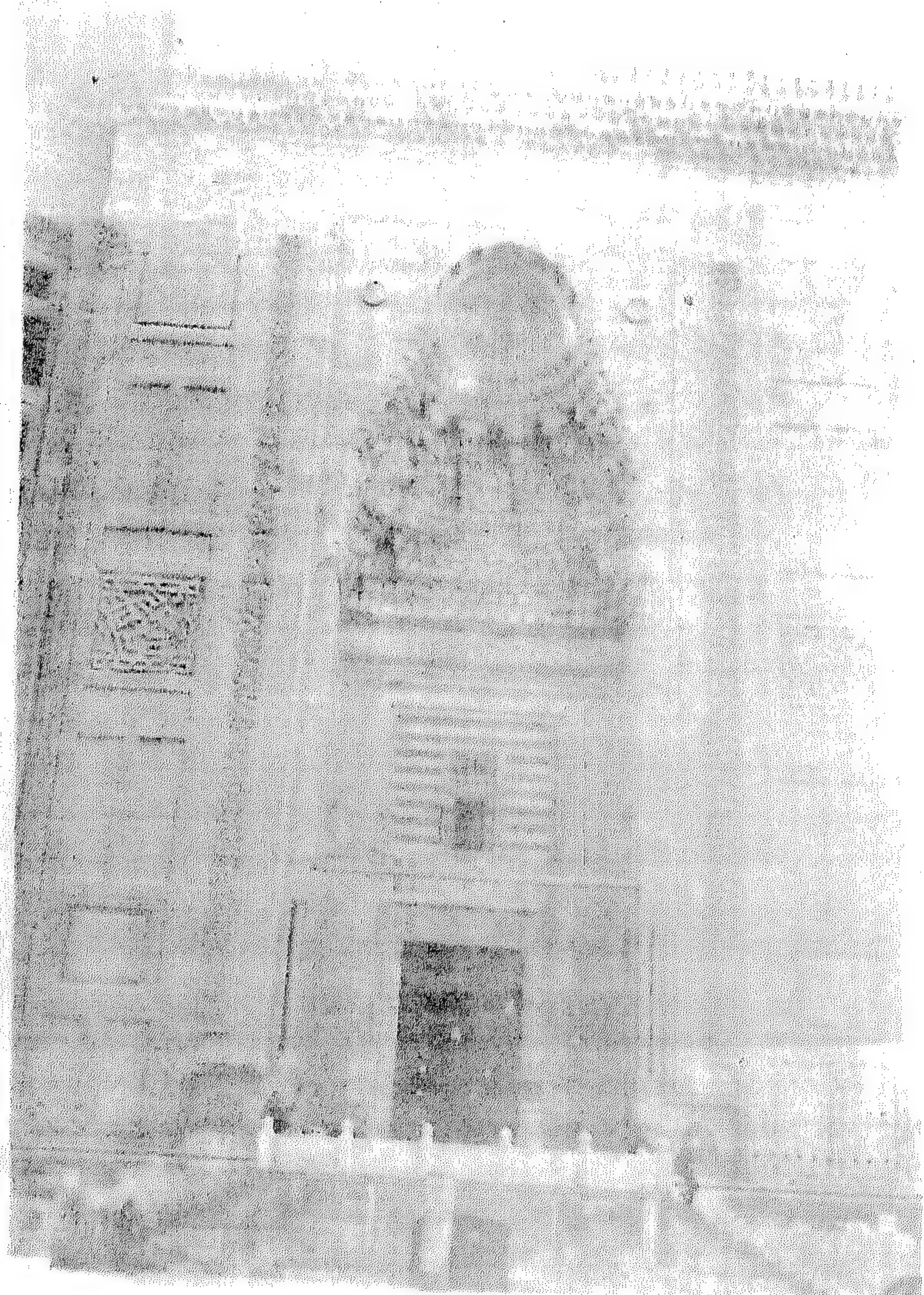
نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٩)

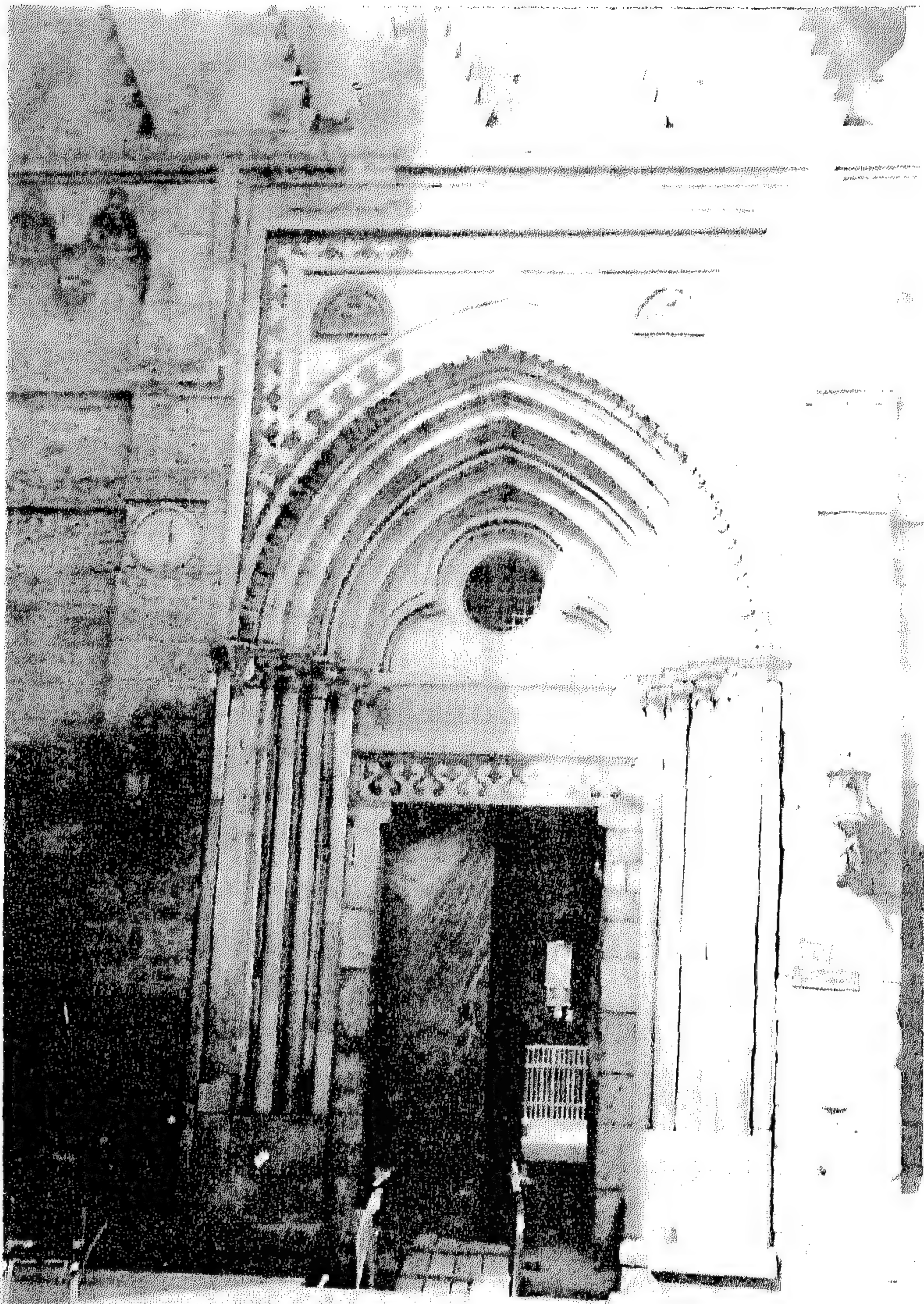
مسورة من مخطوط مقامات الحريري
بالسكتة البريطانية وتمثل أبا زيد في مقابلة
مع الخوف بن حسام.

نقلا عن : Duncan, Haldane: Mamluk
Painting

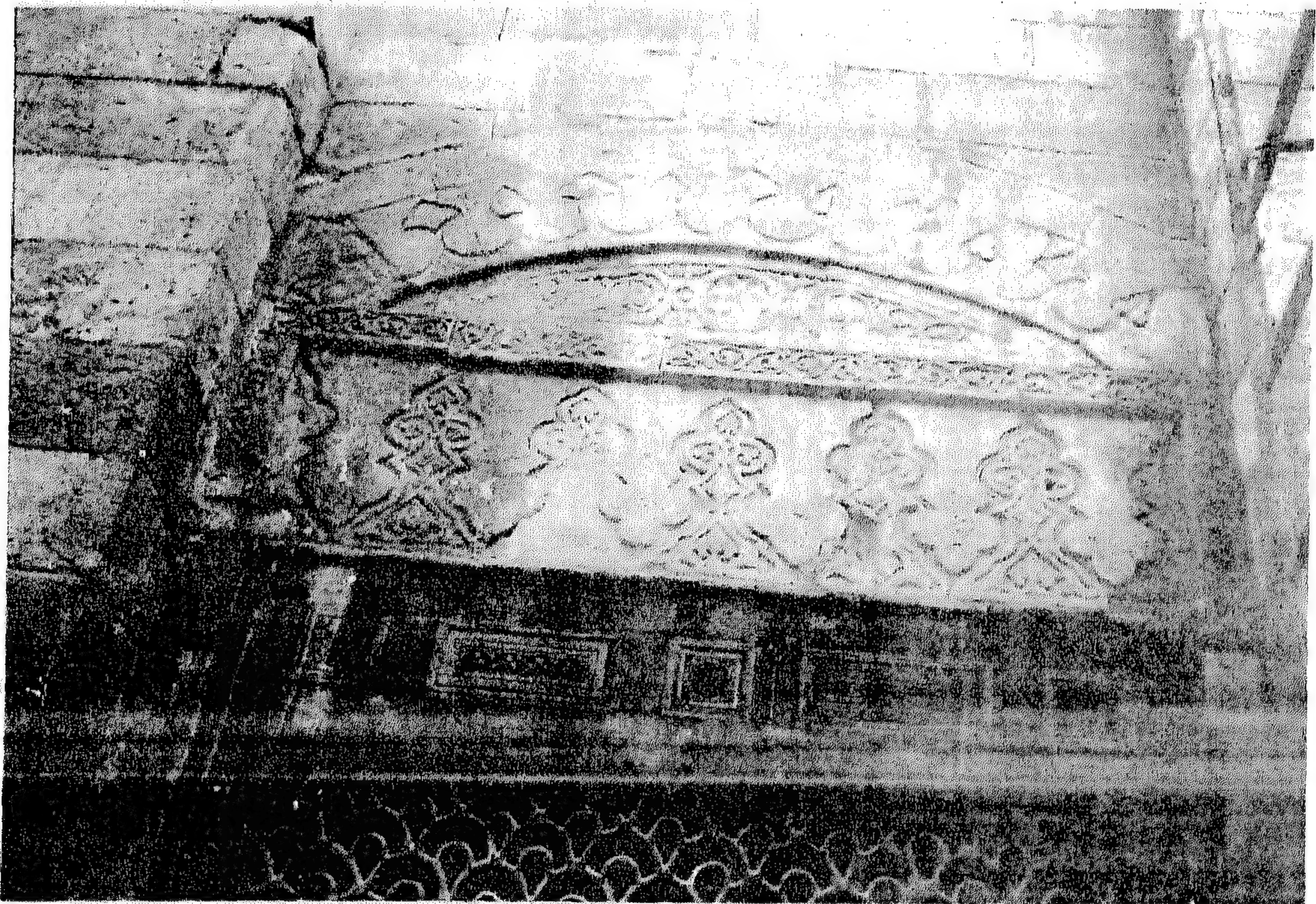


لوحة رقم (٢٠)

مدخل مدرسة السلطان حسن
نقلا عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (٢١)
مداخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون
نقلاً عن : مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

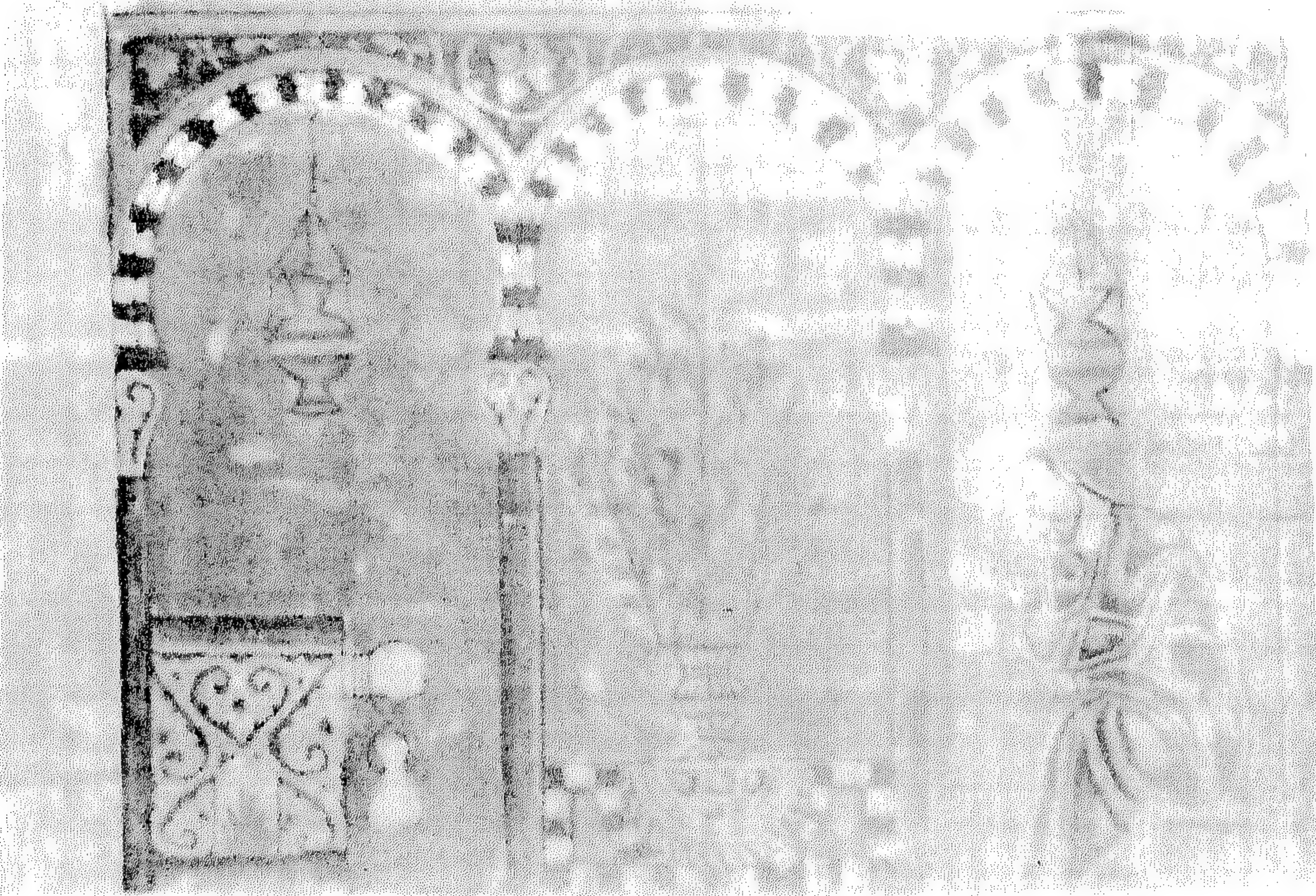


لوحة رقم (٢٢)
إحدى الحنايا الرأسية لواجهة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب وتظهر بها الصنجات المعشقة التي تزين أعتاب الشايك
نقلاً عن : مدرسة الصالح نجم الدين أيوب



لوحة رقم (٢٣)

الشكل الأمازيغي المسمى الذي تتوج نوافذ
مجموعة السلطان قنصوة الغوري
تتألف من : عتبة وحلقة السلطان قنصوة
الغوري وشايف الغوري

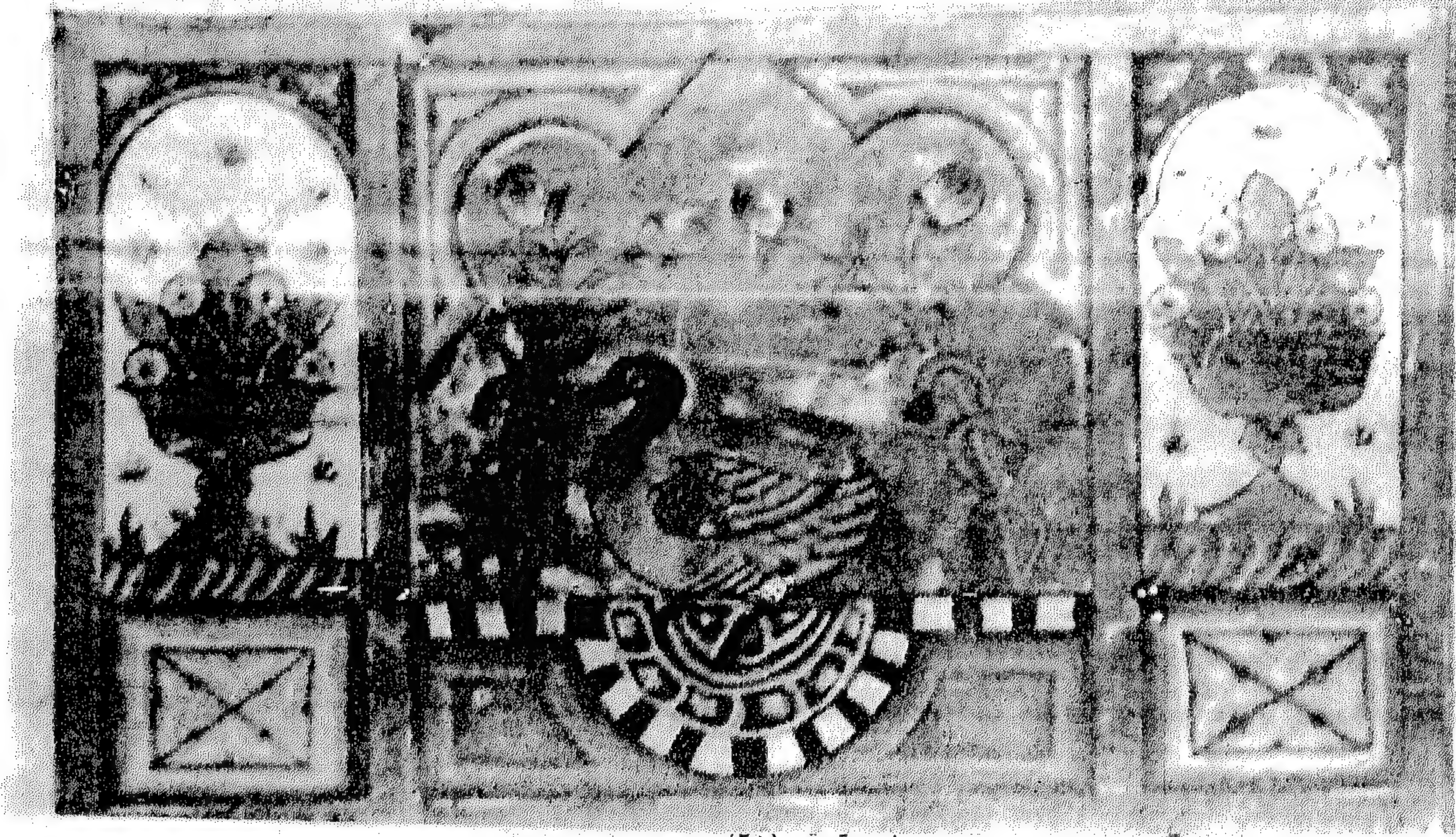


لوحة رقم (٢٤)

صورة من مخطوطة كشف الأضرار بالمتنبة السليمانية باستانبول وتمثل ما اصطلح على تسميته مصنع المر

نقلا عن : Richard, Etinghausen : Arab Painting

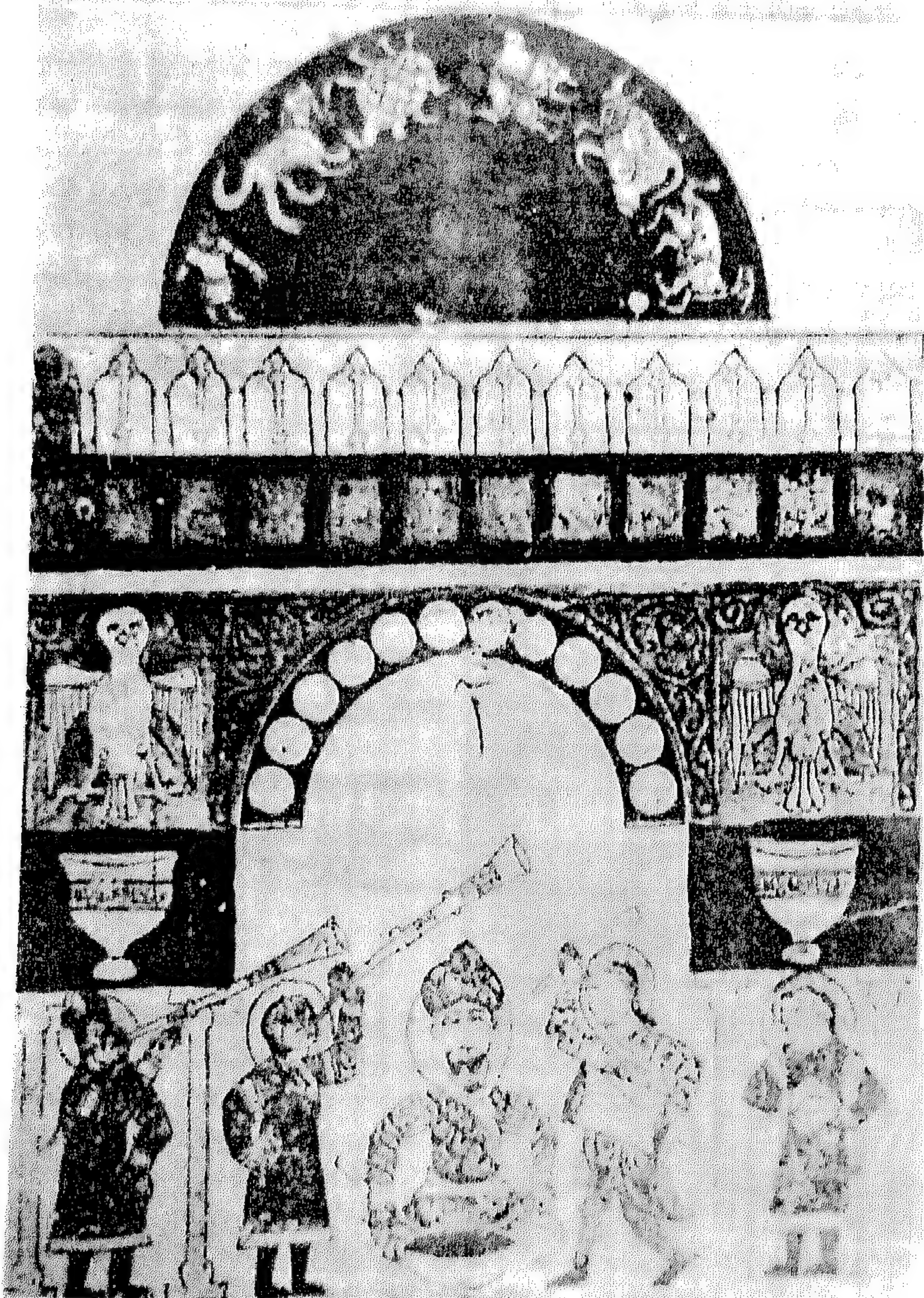
الرسالة



لوحة رقم (٢٥)

صورة من المخطوط السابق تمثل تصويرة البطة

نقلا عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting :



لوحة رقم (٢٦)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن المؤرخ سنة ٧٥٥ هـ . ١٢٥٤ م وتمثل إحدى المنشآت العسكرية

نقلا عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (٢٧)
مسجد قجماس الإسحاقى (أبو حريبه)
من الخارج
نقلاً عن : مسجد قجماس الإسحاقى بالدرب
الأحمر

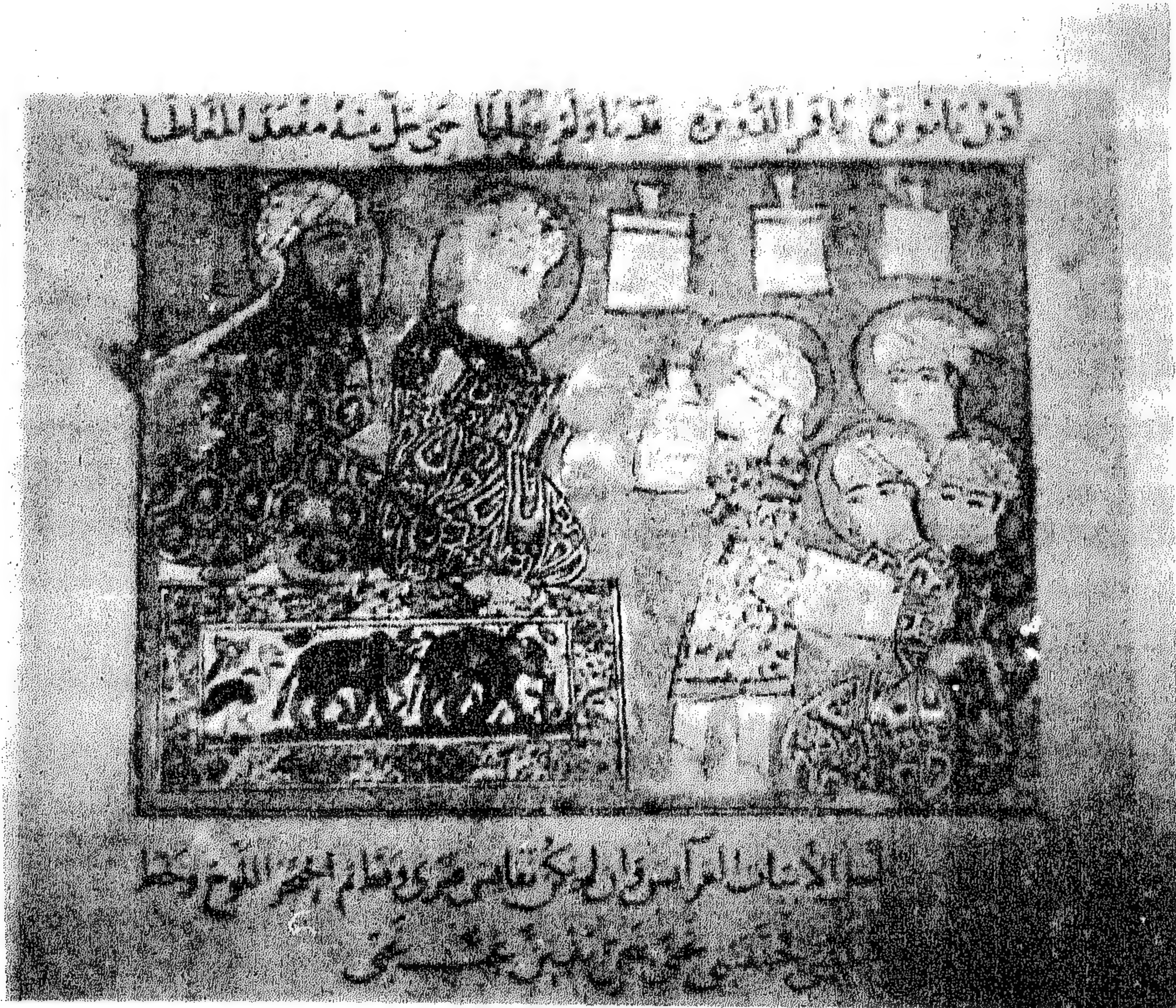


لوحة رقم (٢٨)
صورة من مخطوط مقامات الحريري
بالمكتبة الأهلية بفينا والمؤرخ سنة
٧٣٤ هـ . ١٣٣٤ م وتمثل أبا زيد
السروجي يخطب في مسجد سمرقند
نقلاً عن : Esin Atil : Art of the
Mamluk



لوحة رقم (٢٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٦١٩ هـ ١٢٢٣ م وتمثل مدرسة في حلب
نقلًا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية بكسفورد والمؤرخ بسنة ٧٢٨ هـ ١٣٢٧ م وتمثل نفس موضوع الصورة السابقة

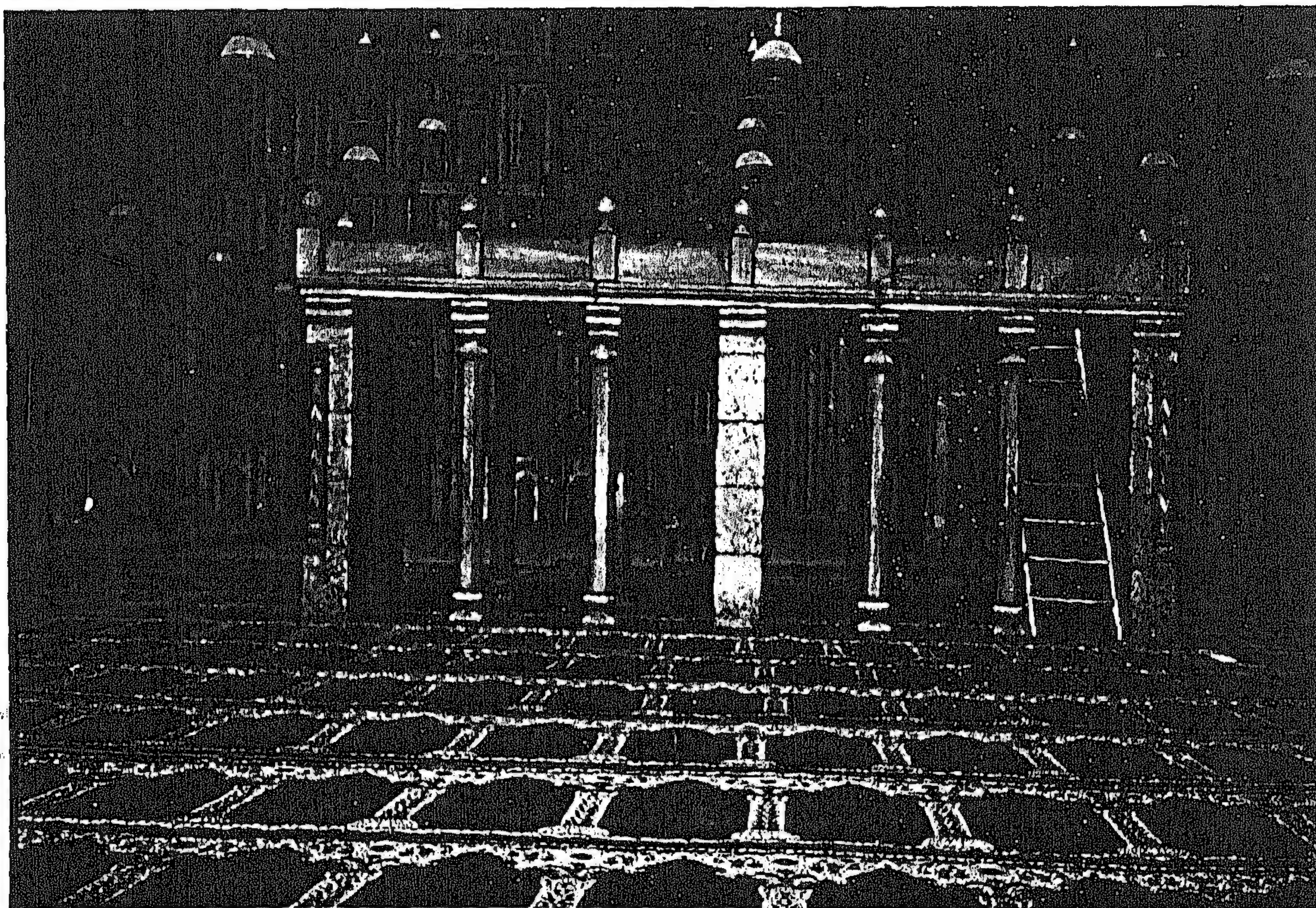
نقلًا عن : Thomas , w . Arnold : Painting in Islam :



لوحة رقم (٣١)

صورة من المخطوط السابق تمثل مشهد في مسجد

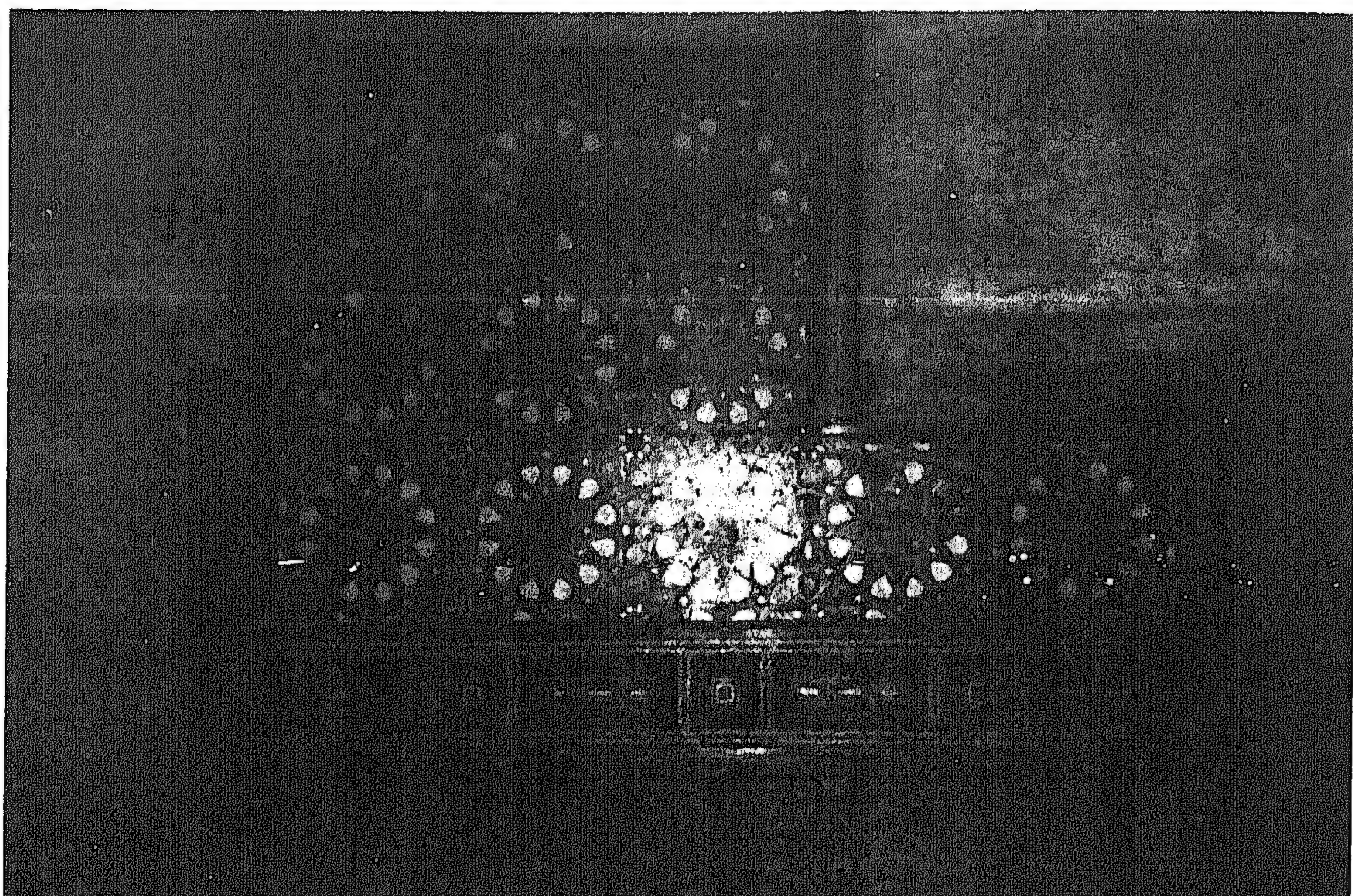
نقلًا : Duncan, Haldane : Mamluk Painting :



لوحة رقم (٣٢)

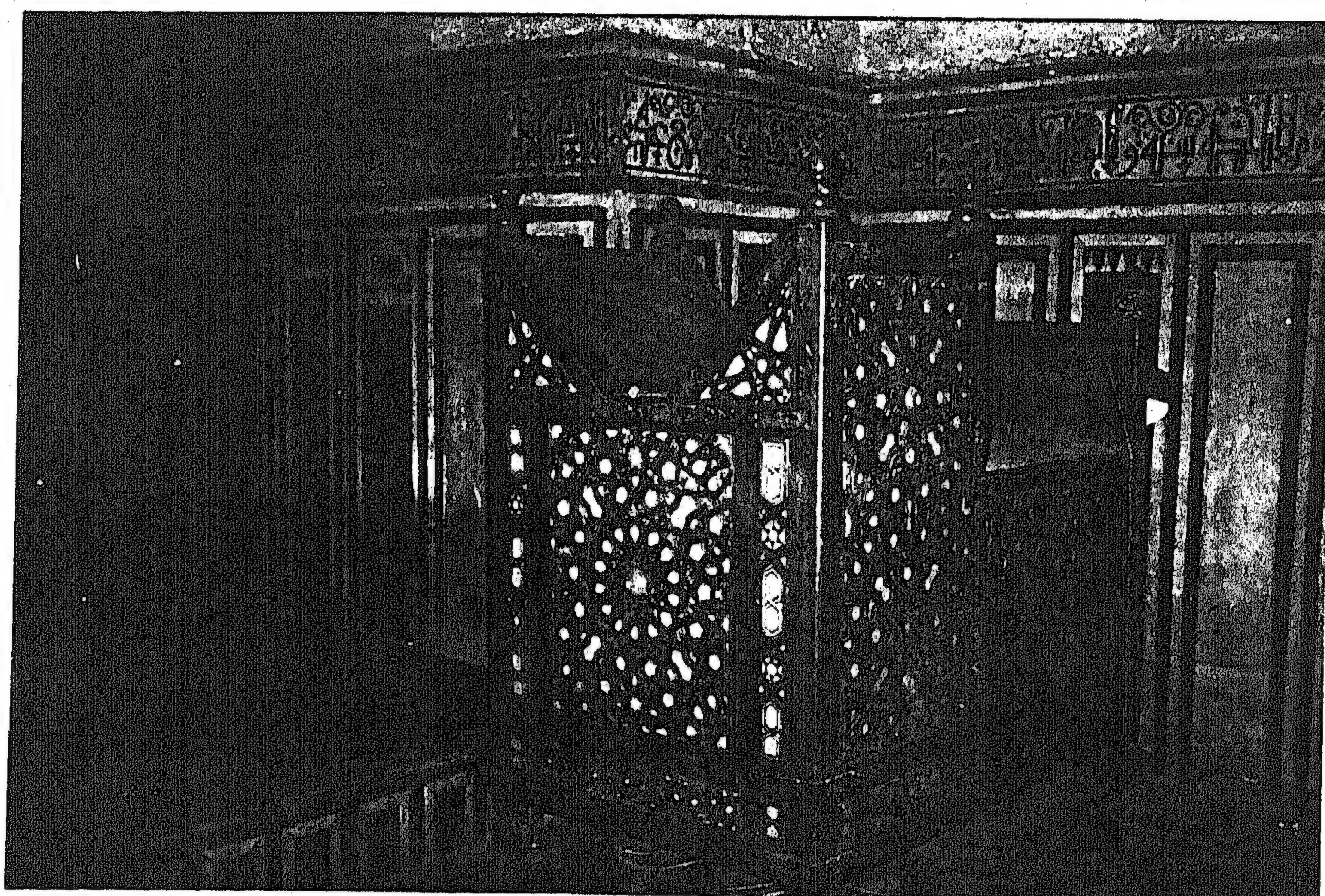
إيوان القبلة بمدرسة السلطان حسن

نقلًا عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (٣٣)

دكة المقرئ المحفوظة بالإيوان الجنوبي الشرقي بمدرسة خانقاه الظاهر برقوق
نقلًا عن : مدرسة خانقاه الظاهر برقوق



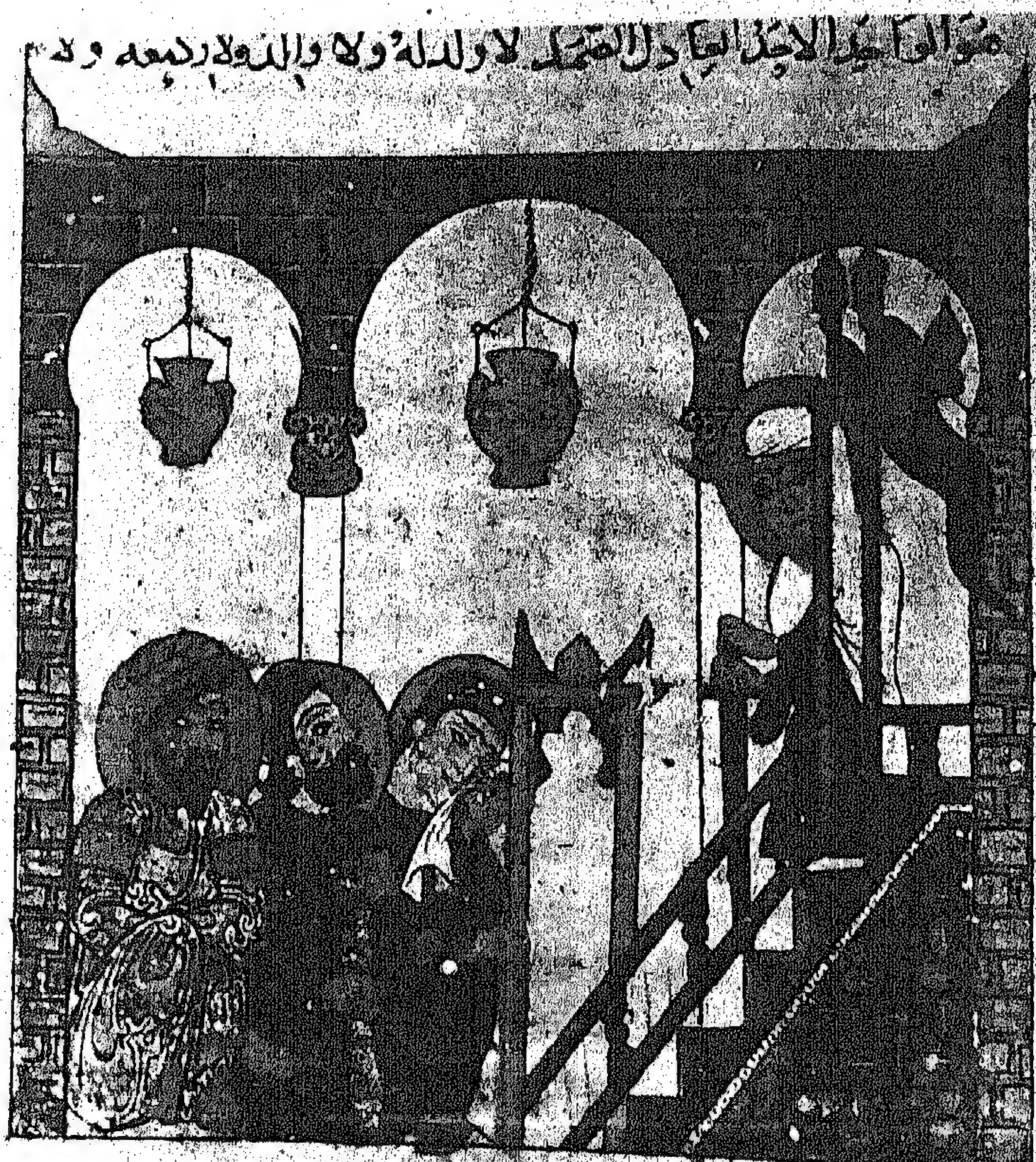
لوحة رقم (٣٤)

دكة المقرئ المحفوظة بإيوان القبلة بمجموعة السلطان قنصوة الغوري
نقلًا عن : مجموعة السلطان قنصوة الغوري بشارع الغورية



لوحة رقم (٣٥)

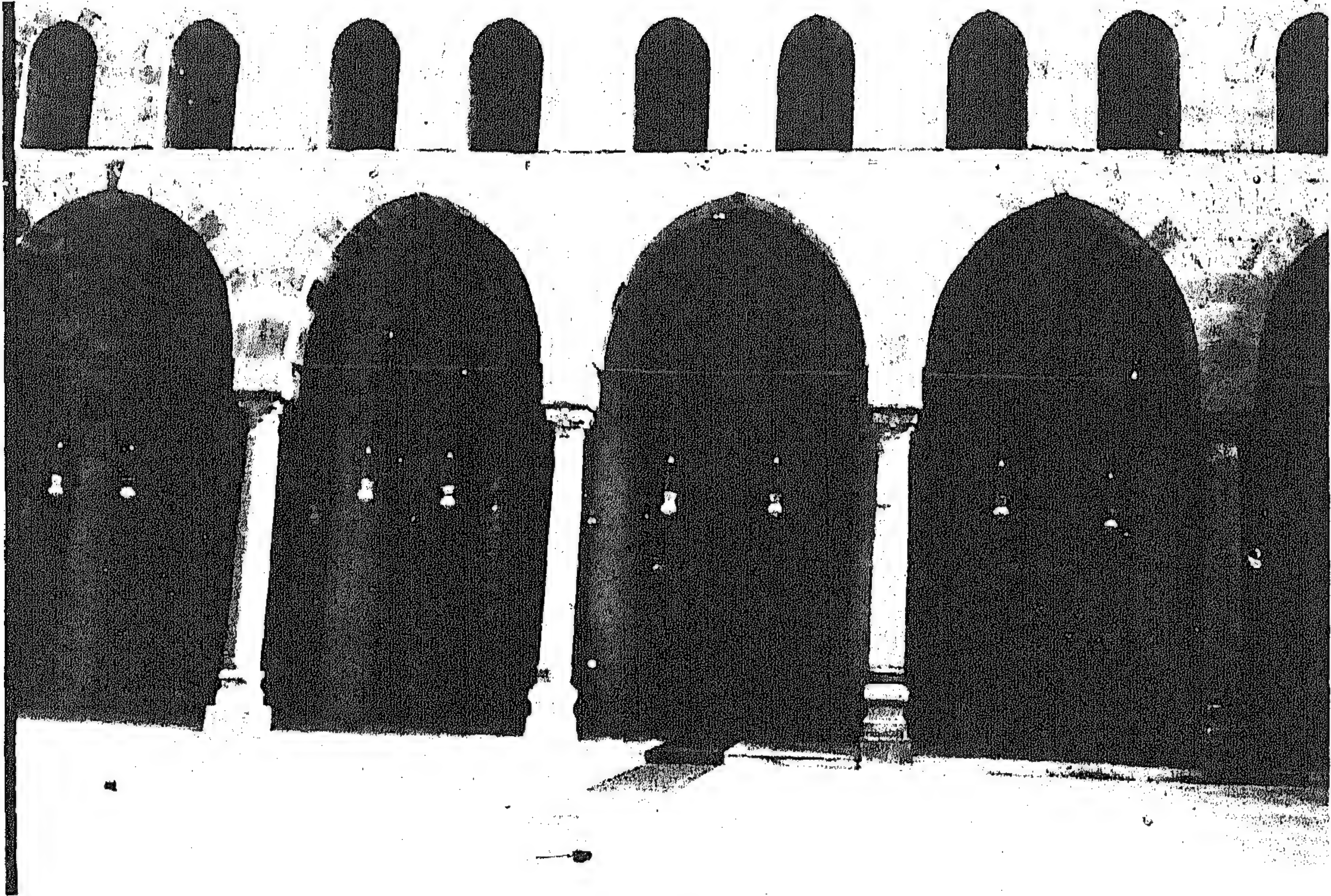
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة (٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م) وتمثل أبا زيد السروجي يخطب في مسجد سمرقند . نقلاً عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (٣٦)

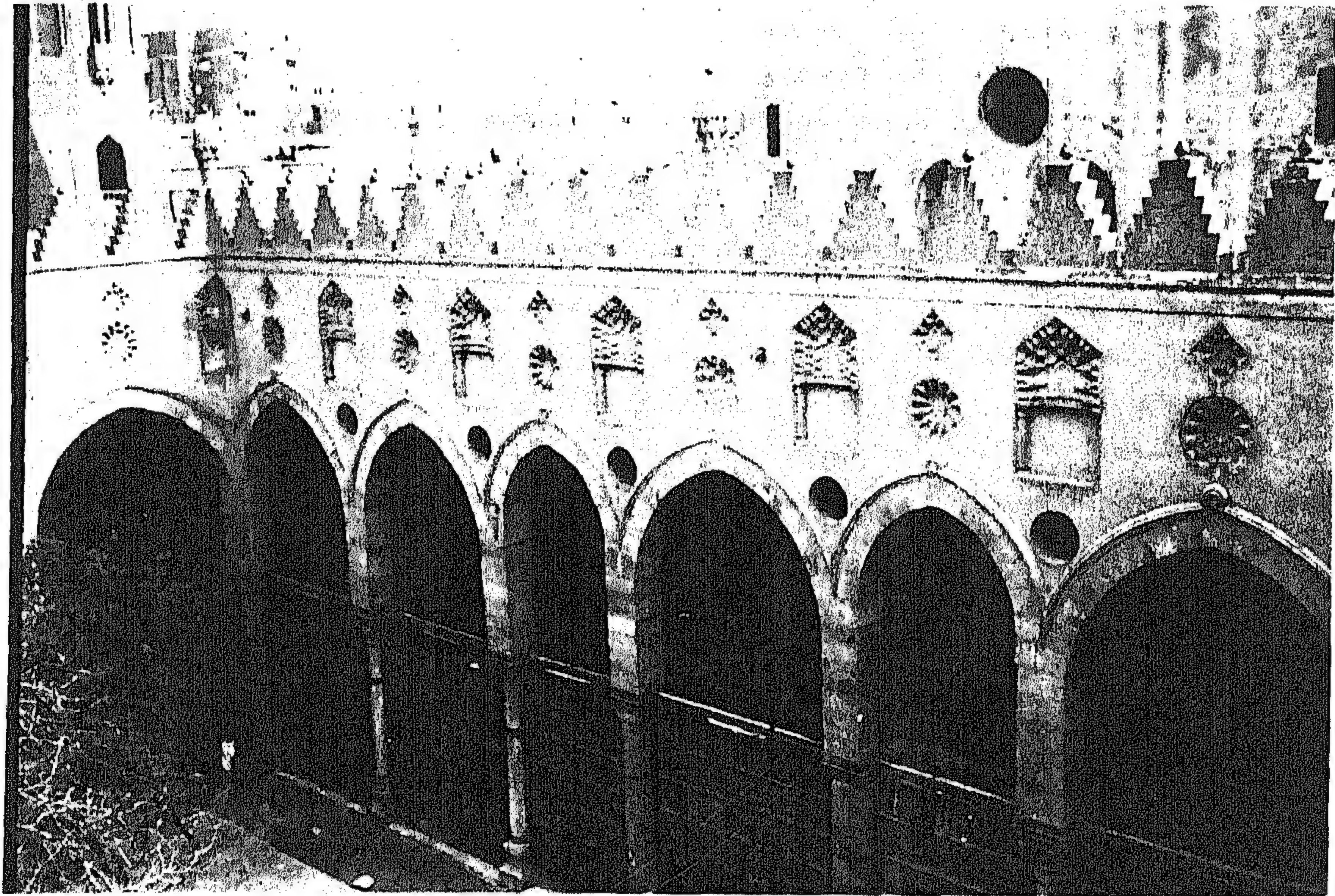
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمتحف البريطاني والمؤرخ بسنة ٧٠٠ هـ . ١٣٠٠ م وتمثل نفس موضوع الصورة السابقة . نقلاً عن :

Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٣٧)

بانكة رواق القبلة التي تطل على الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة
نقلًا عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



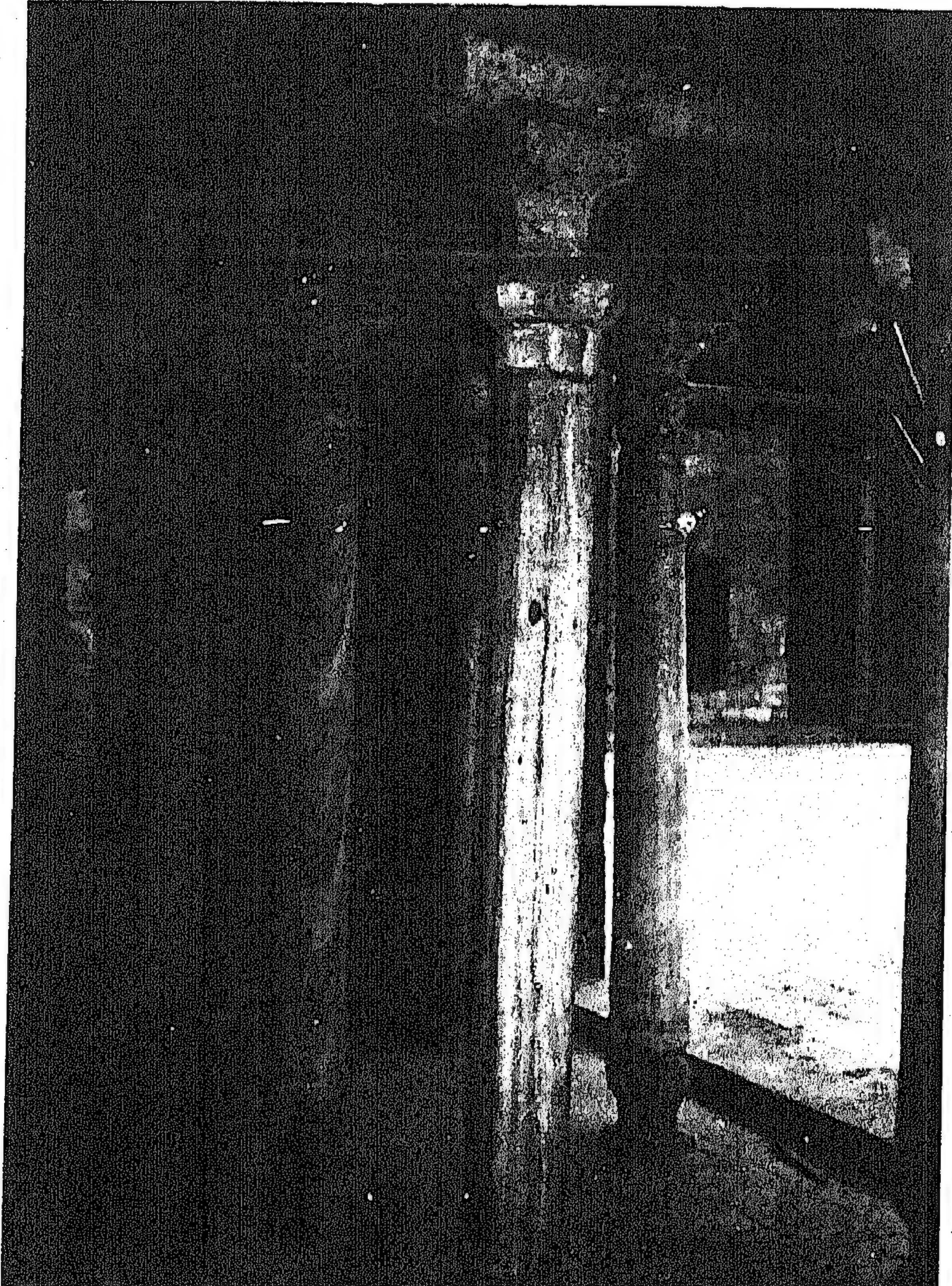
لوحة رقم (٣٨)

بانكة رواق القبلة التي تطل على الصحن بمسجد الطنبغا المارداني
نقلًا عن : مسجد الطنبغا المارداني



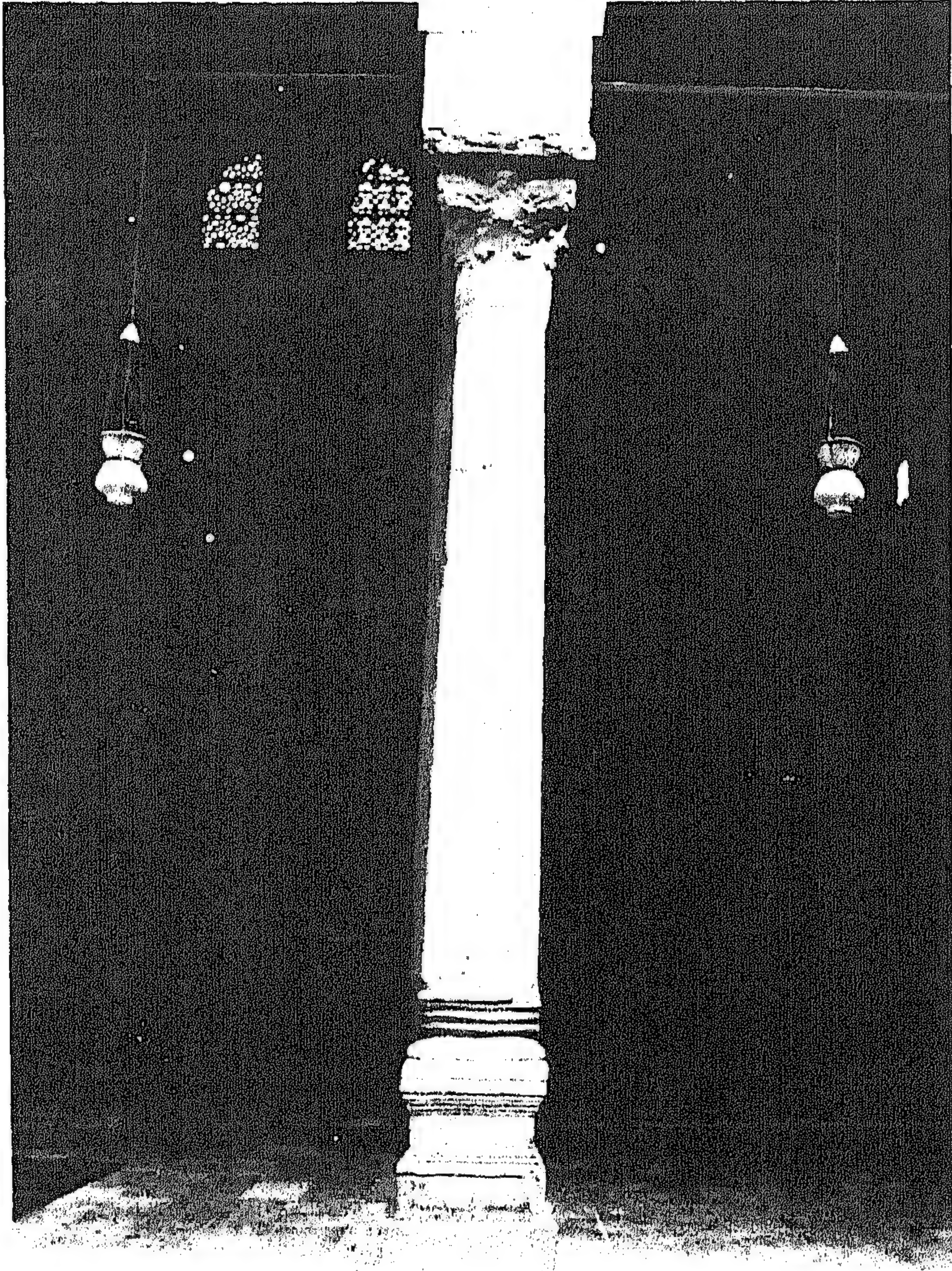
لوحة رقم (٣٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية ببافيس والمؤرخ سنة ٦١٩ هـ - ١٢٢٣ م وتمثل أبا زيد السروجي في أحد مساجد
السفرب . نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه



لوحة رقم (٤٠)

دكة المبلغ بمسجد آق سنقر (المسجد
الأزرق) وتظهر الأعمدة الرخامية الحاملة
لها . نقلاً عن : مسجد آق سنقر

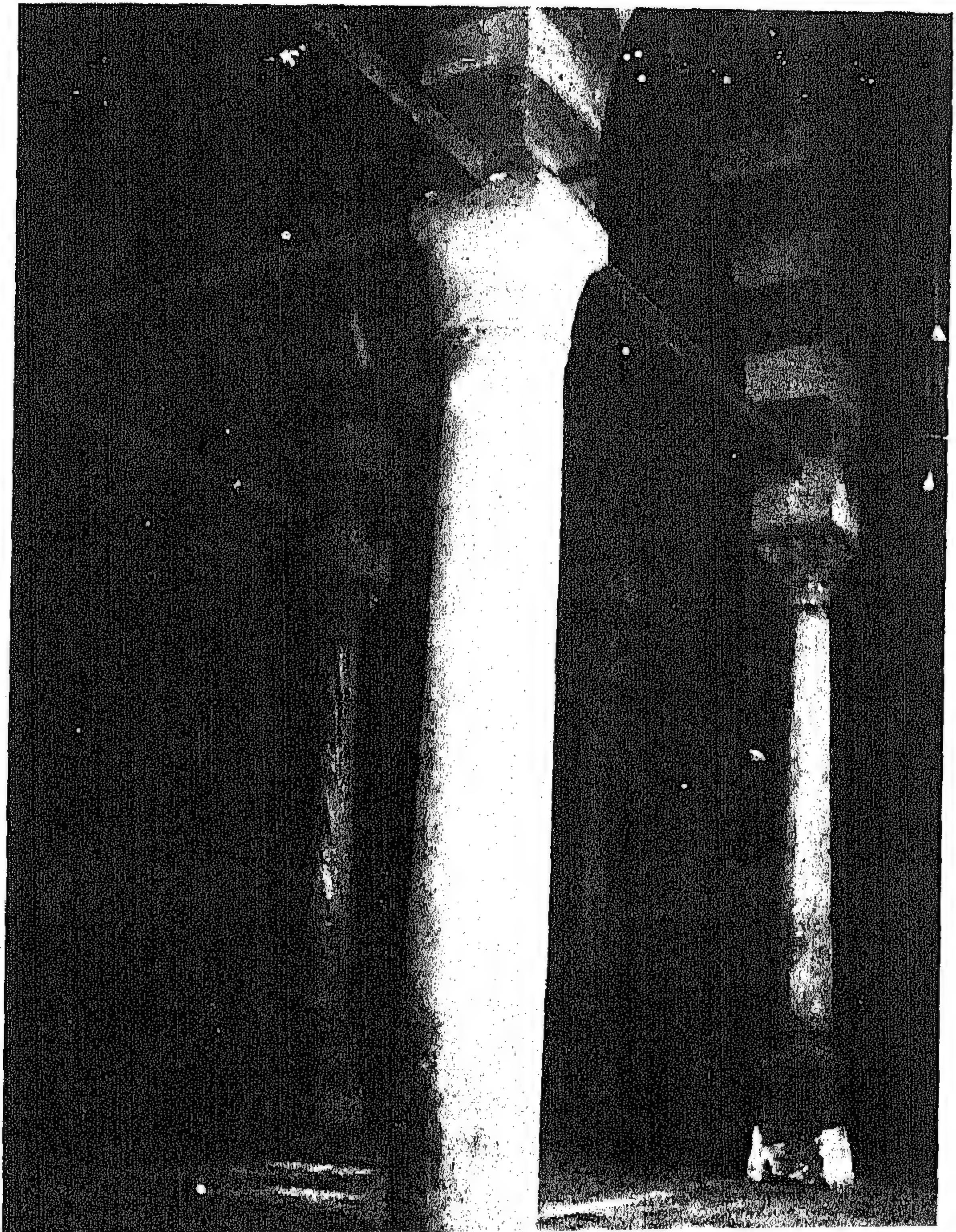


لوحة رقم (٤١)

أحد الأعمدة الرخامية بمسجد الناصر

محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون



لوحة رقم (٤٢)

أحد الأعمدة الجرانيتية بمسجد

الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلاً عن : مسجد الناصر محمد بن

قلاوون



لوحة رقم (٤٣)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل شخصين يحملان أكياس الذهب

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting

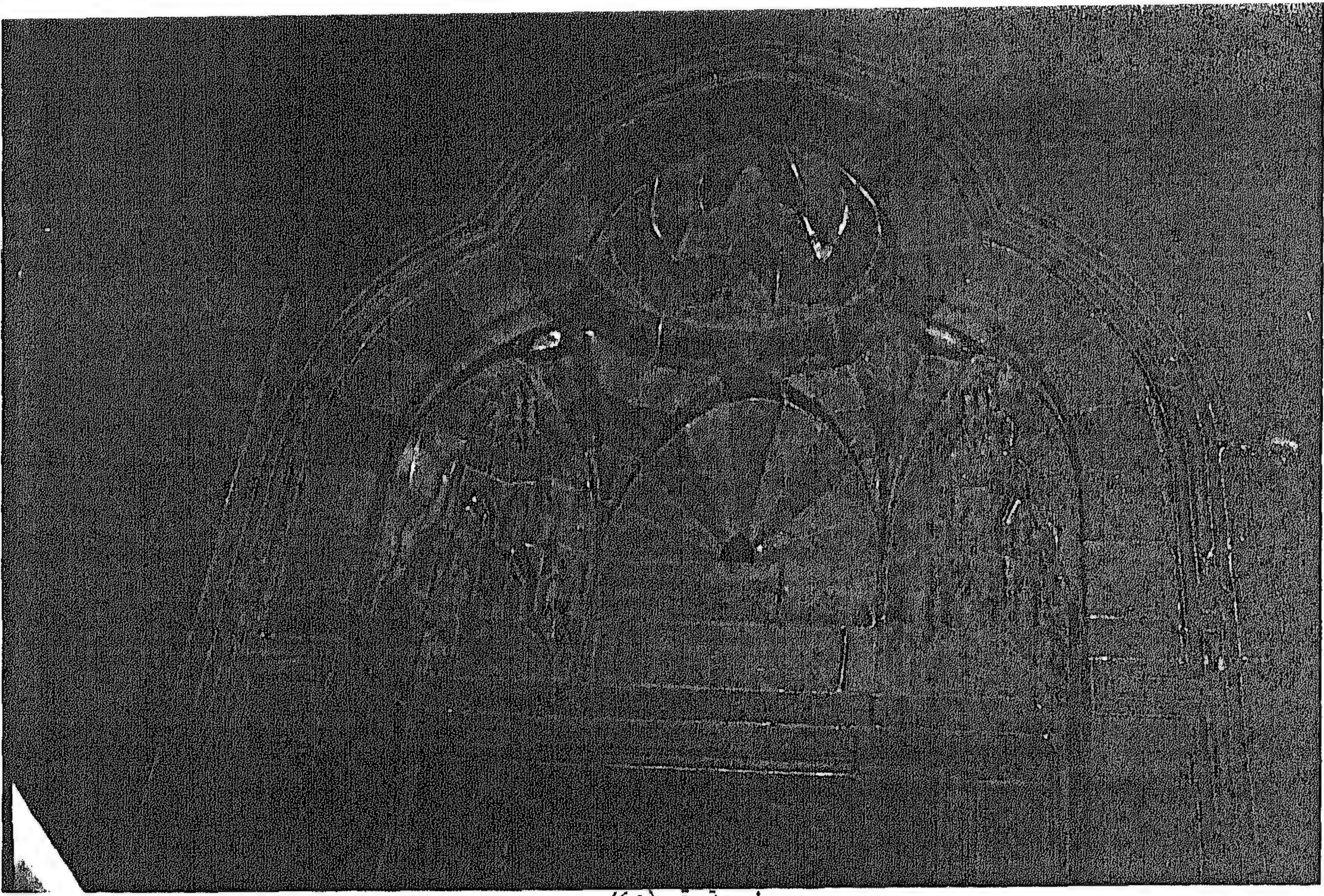


لوحة رقم (٤٤)

مدخل خانقاه ومقعد السلطان قنصوة

الغوري

نقلًا عن : خانقاه ومقعد قنصوة الغوري



لوحة رقم (٤٥)

أحد أشكال العقود الثلاثية بمدرسة خاير بك
نقلًا عن : مدرسة خاير بك



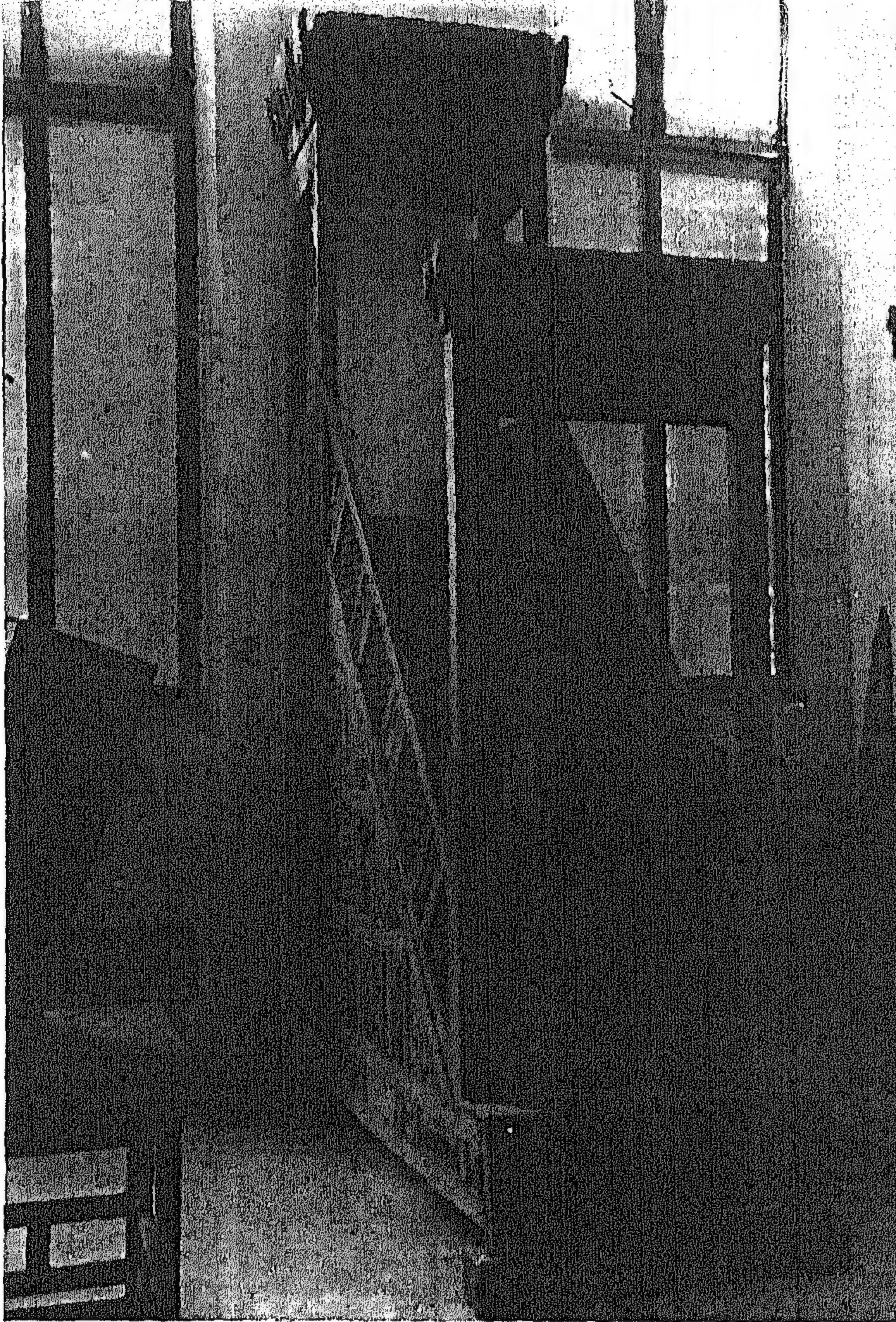
لوحة رقم (٤٦)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ - ١٢٢٥ م وتمثل تاجر يسرق الحانوت بمساعدة رجل آخر .
نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



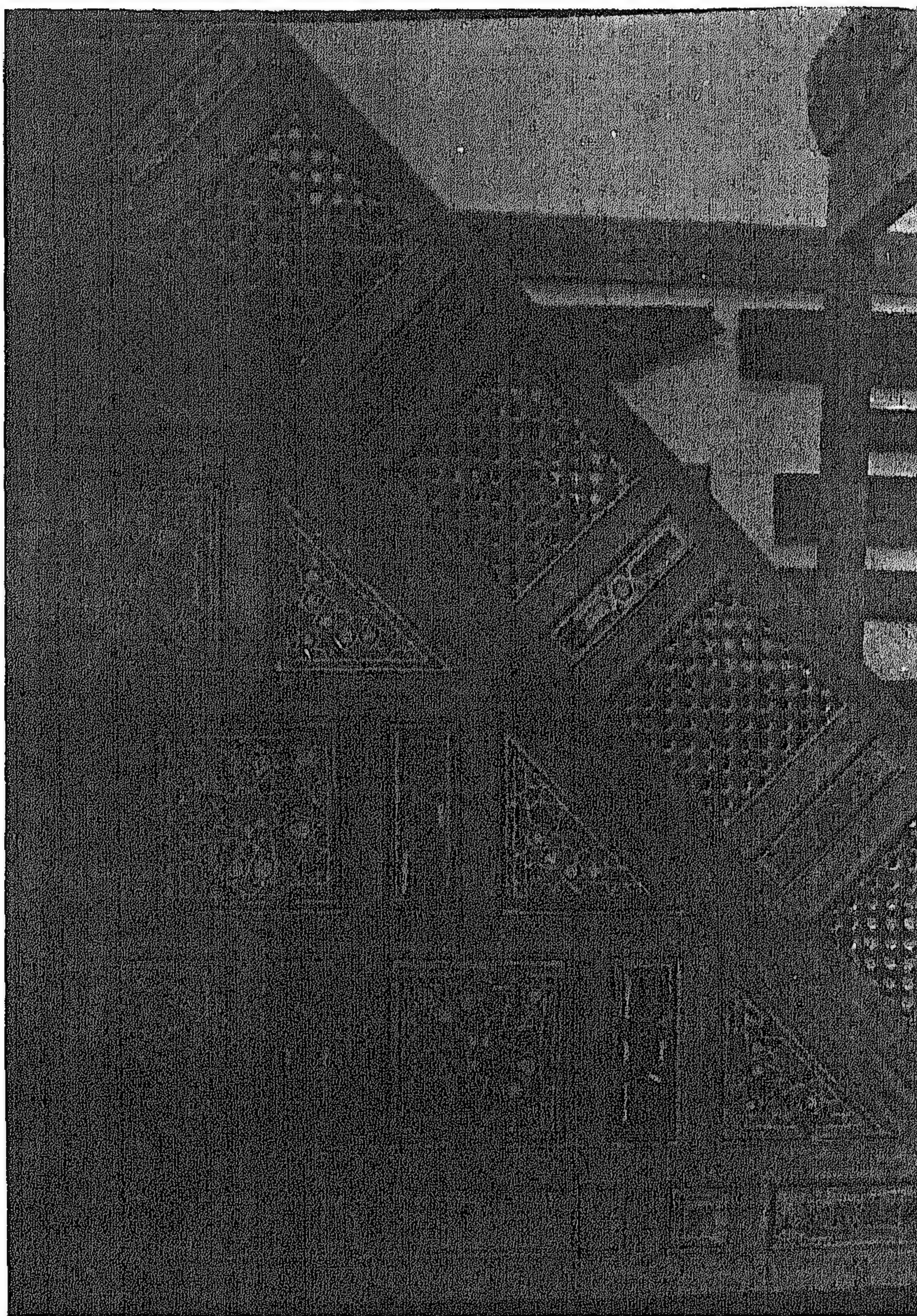
لوحة رقم (٤٧)

صورة من مخطوط دعوة الأطباء بمكتبة الأمر وزيانا بميلانو بإيطاليا والمؤرخ بسنة (٦٧١ هـ - ١٢٧٢ م) وتمثل طبيب يستيقظ من نومه ليجد وليمة في منزله .
نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (٤٨)

منبر خشبي باسم السيدة تتر الحجازية
بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٤٩)
إحدى الريشتين بالمنبر السابق
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



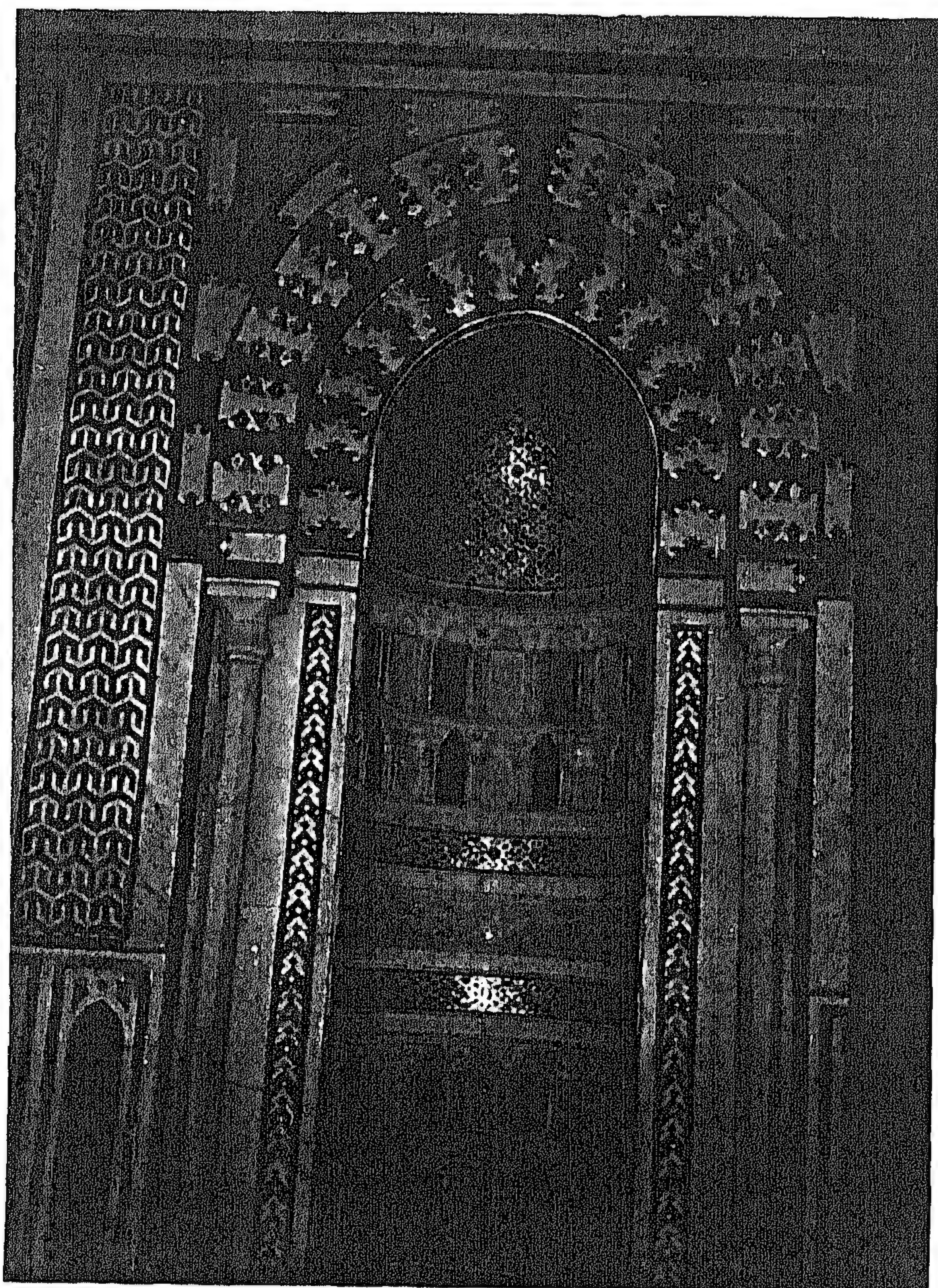
لوحة رقم (٥٠)
صورة من مخطوط كلية ودمنة بمكتبة كمبريدج وتمثل خطيب يخطب في جمع من الناس
نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥١)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بمدينة ميونخ وتمثل خطيب مع ثلاثة أشخاص

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥٢)

محراب مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة

نقلًا عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٥٣)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا

بسرّاي باستانبول والمؤرخ بسنة (٩٠٦. ٩١٦.

هـ / ١٥٠١. ١٥١١ م) وتمثل زال يتسلق حائط

للوصول إلى معشوقته رودبه

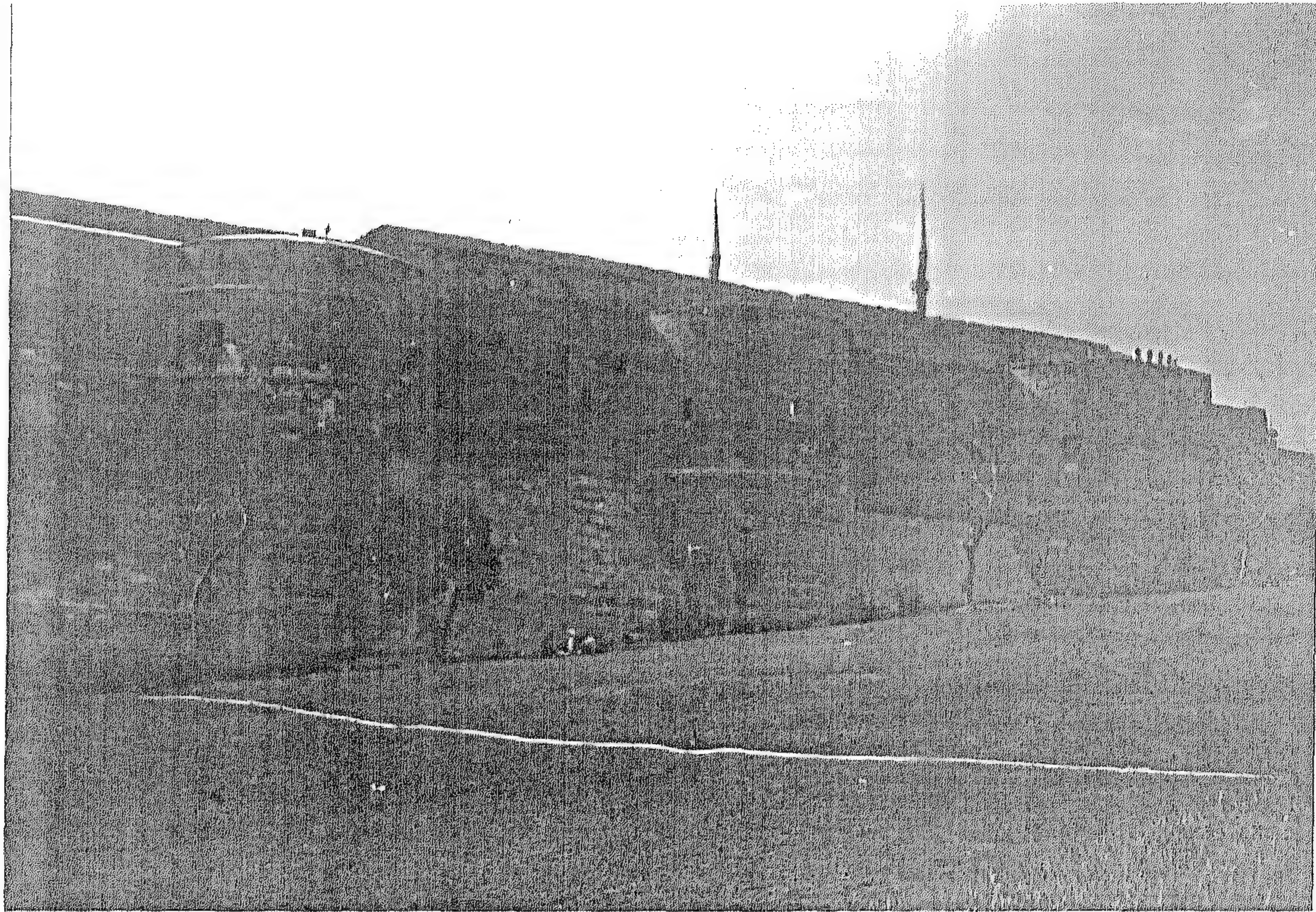
نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (٥٤)

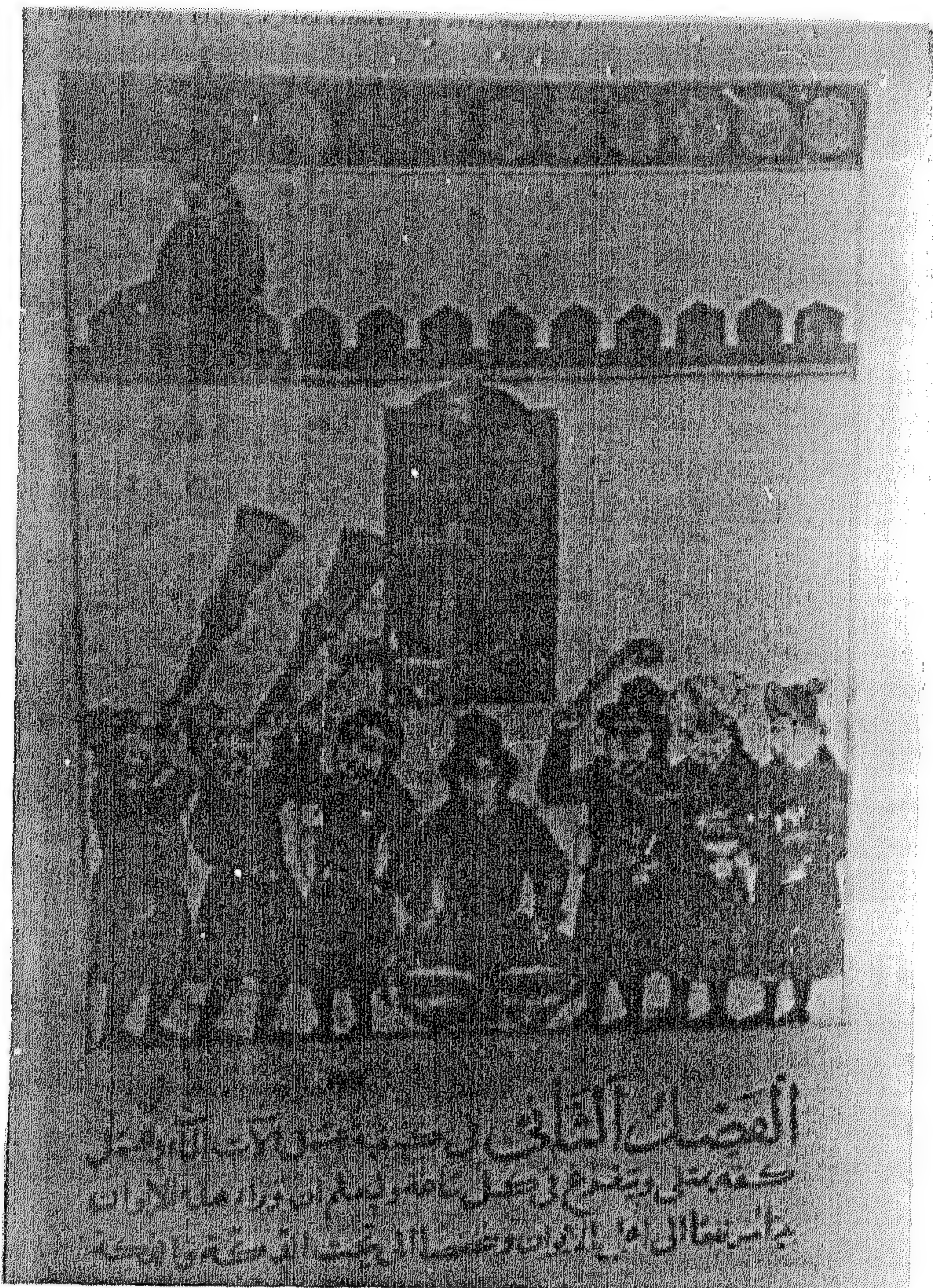
صورة من مخطوط قانون الدنيا وعجائبها بمكتبة طوبقا بسرّاي باستانبول وتمثل مجموعة رجال مسلحون يقفون أمام برج إحدى

القللاع العسكرية . نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٥٥)

بعض الأبراج الخارجية لقلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي
نقلًا عن : قلعة صلاح الدين الأيوبي



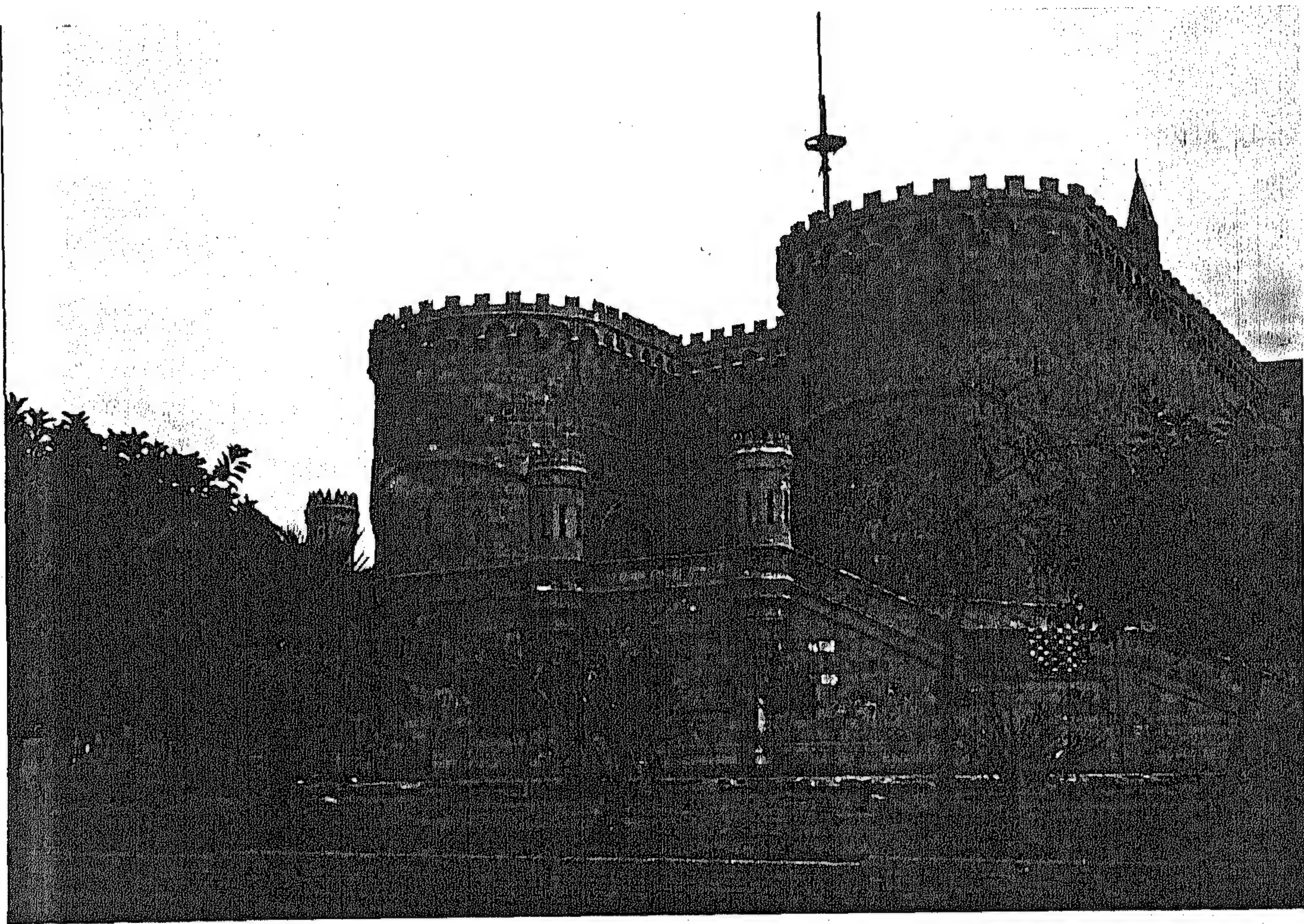
لوحة رقم (٥٦)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم
والعمل بمتحف فريير للفنون بواشنطن
والمؤرخ بسنة ٧١٥ هـ . ١٣١٥ م وتمثل
ساعة الطباليين .

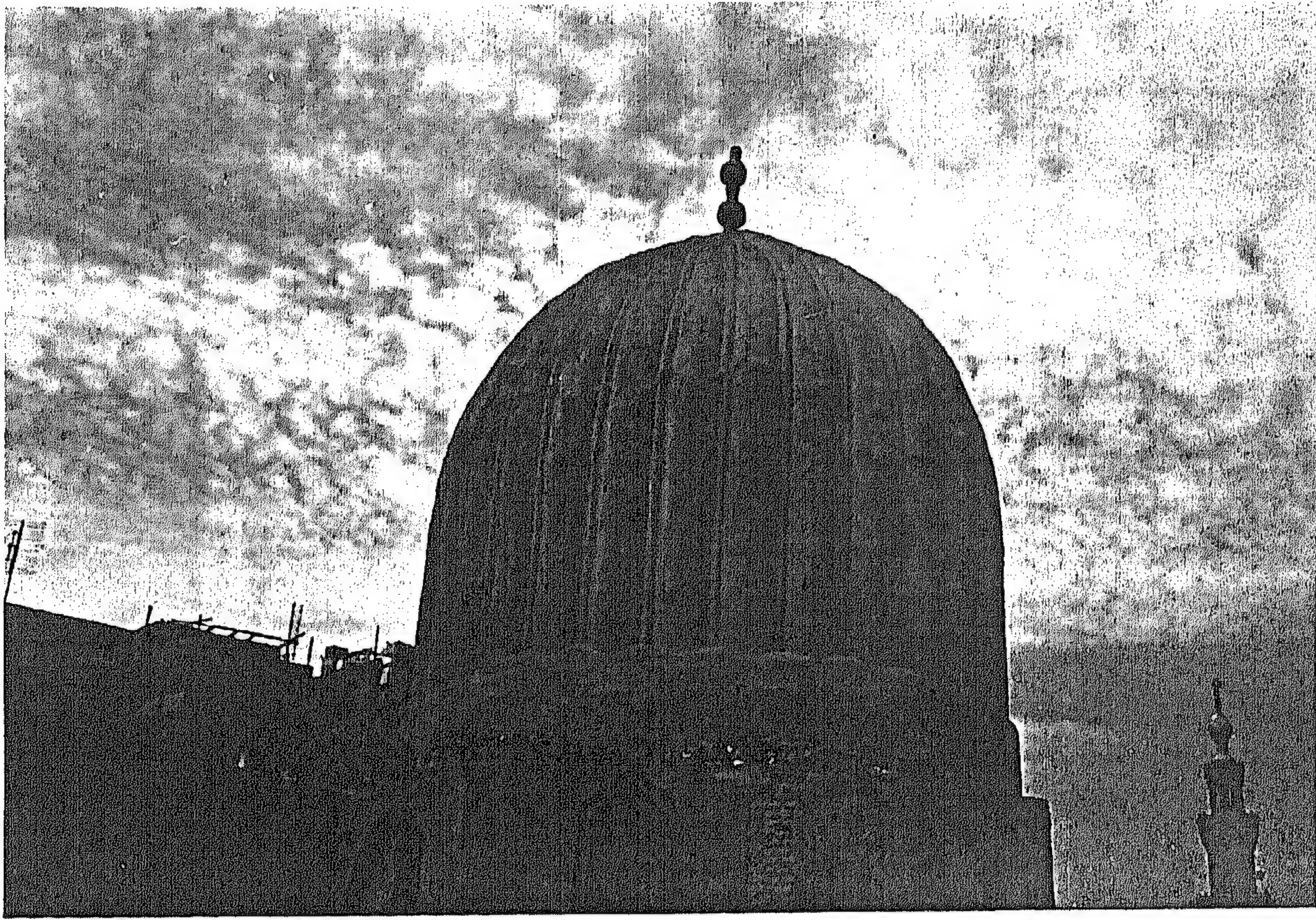
نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٥٢)
أحد أبراج قلعة الجبل
نقلًا عن : قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي



لوحة رقم (٥٨)
باب المدرج لقلعة الجبل ويقع بالجهة الغربية
نقلًا عن : قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي



لوحة رقم (٥٩)

قبة مسجد أبو اليوسفين بشكلها المصلح
نقلًا عن : منشة أبو اليوسفين



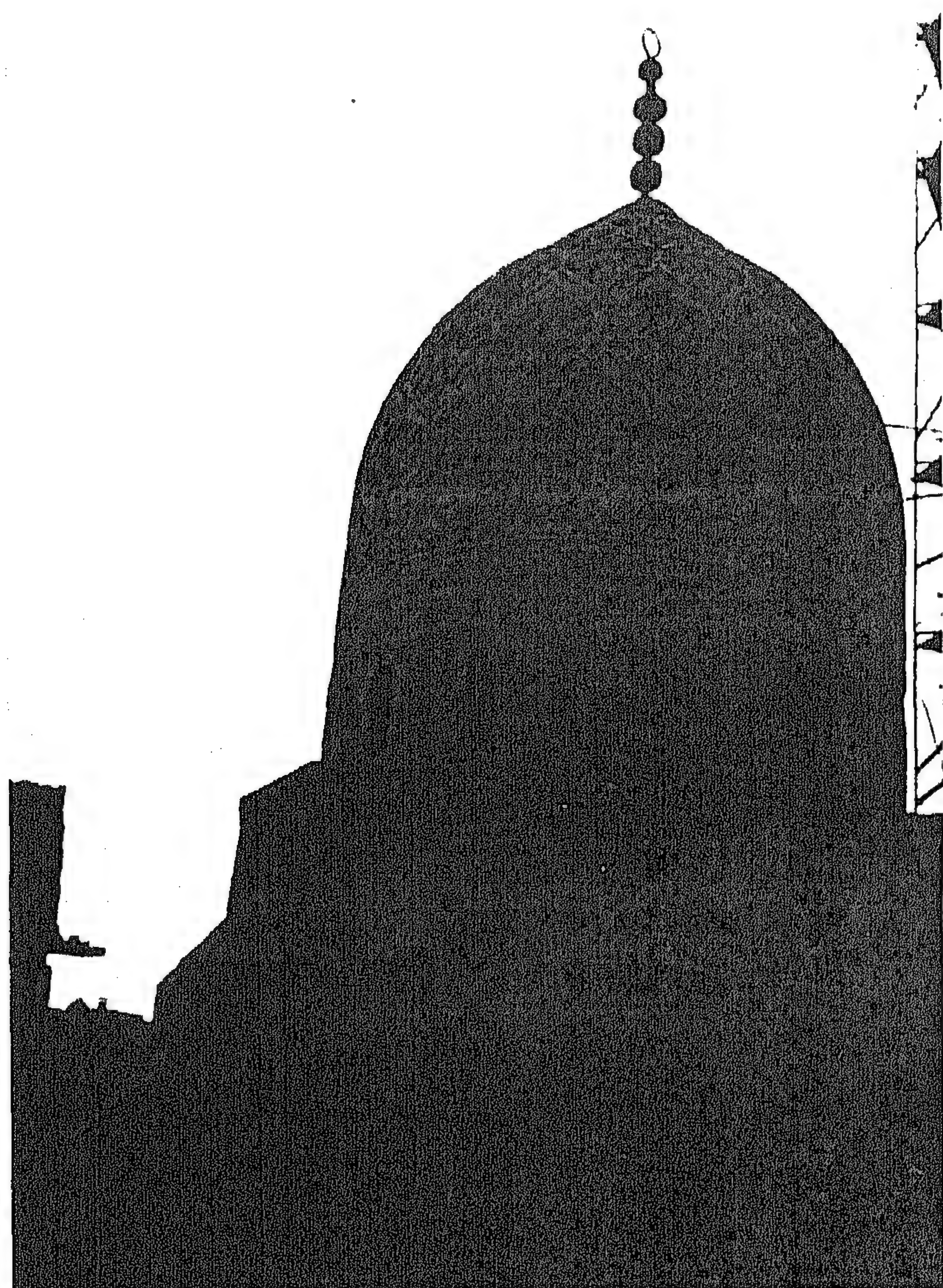
لوحة رقم (٦٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم
والعمل بمتحف فريير للفنون بواشنطن
وتمثل طست الخادمة .

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٦١)
صورة من المخطوط السابق تمثل إحدى
الحيل الهندسية .
نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (٦٢)
قبة مدرسة خاير بك بحي باب الوزير ذات
زخارف البخاريات .
نقلًا عن : مدرسة خاير بك بحي باب الوزير

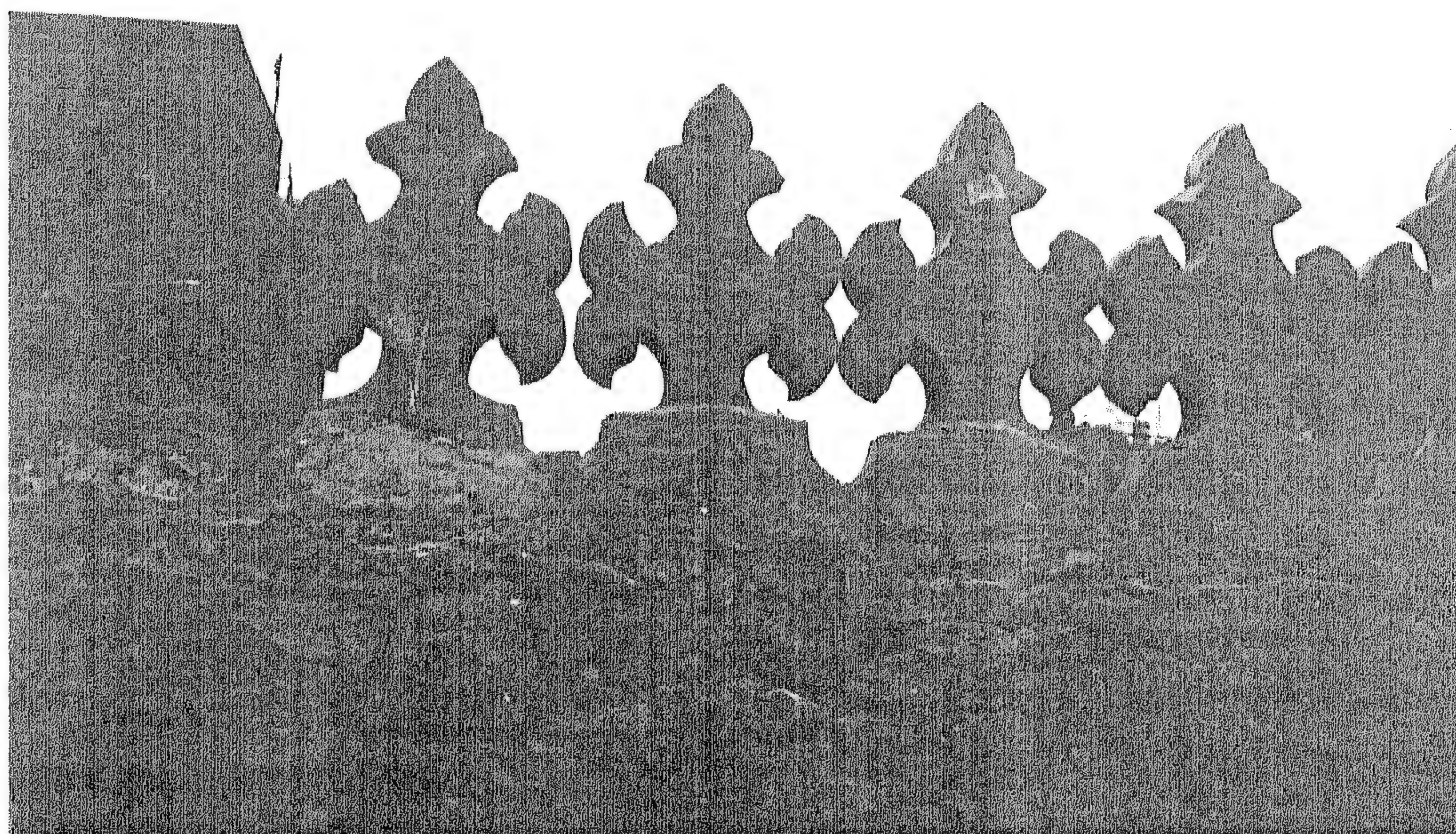


لوحة رقم (٦٣)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا

بسرای باستانبول تمثل رستم يقتل الفيل

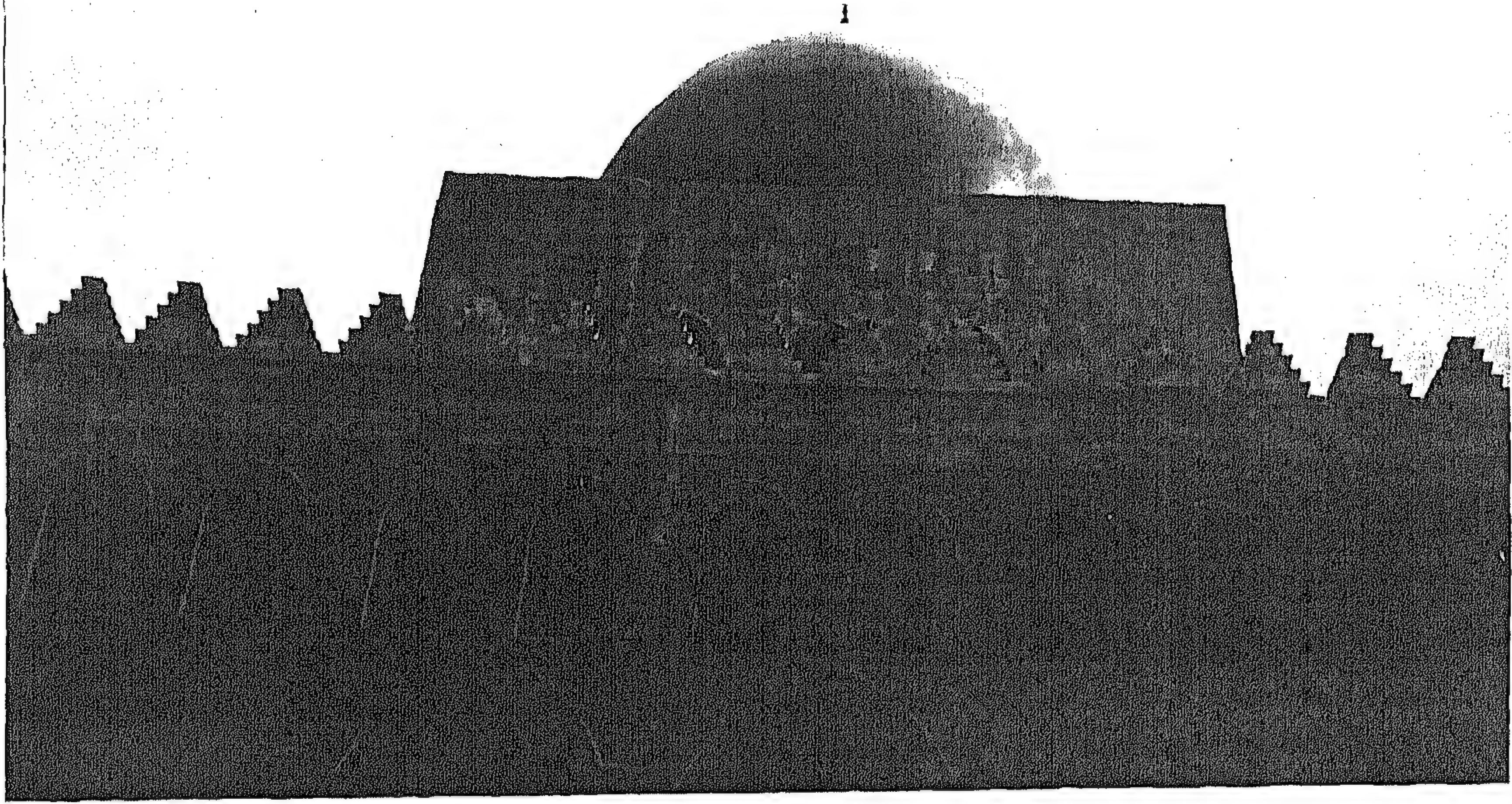
نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٦٤)

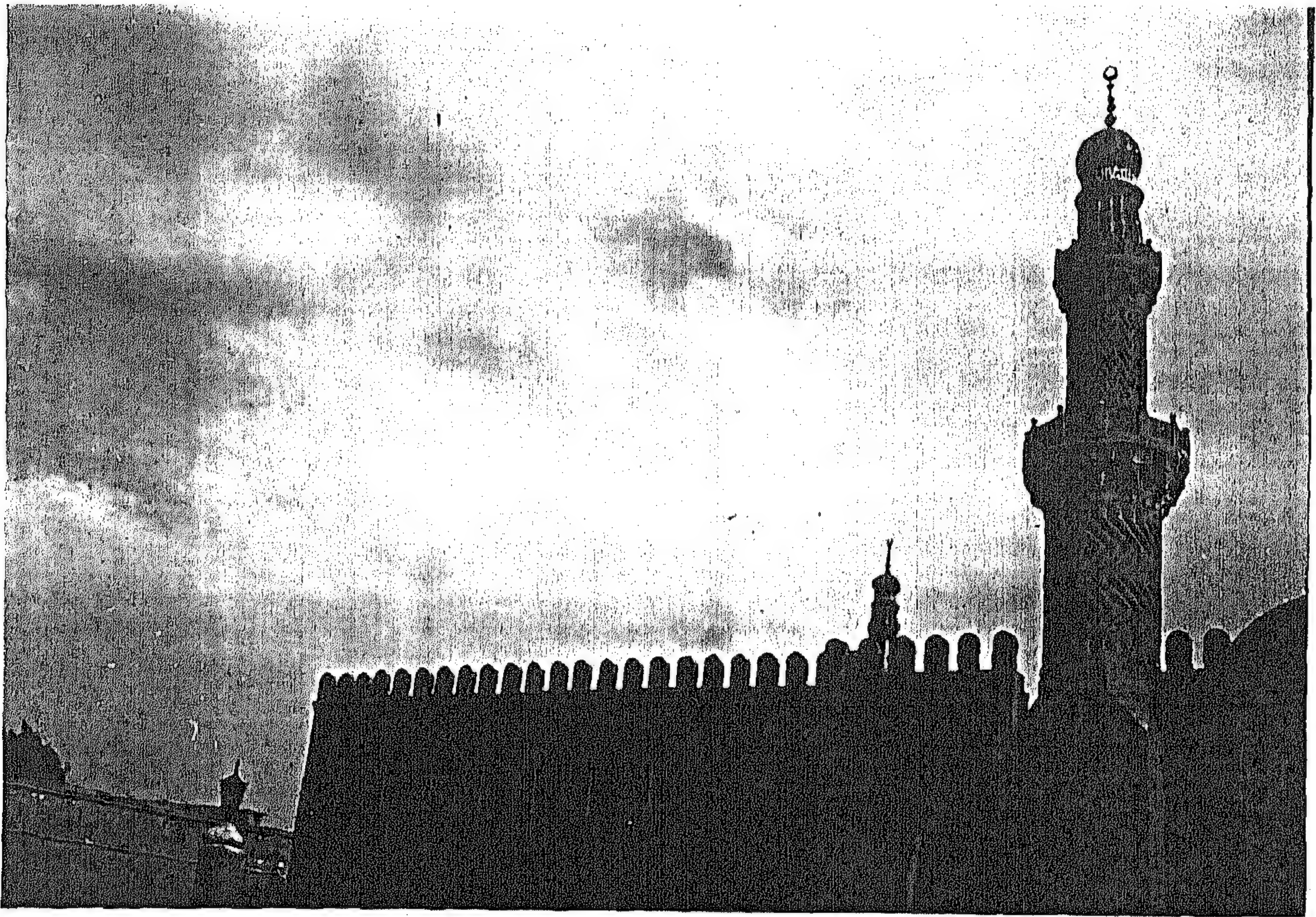
إحدى أشكال الشرافات التي تتوج واجهة مسجد خاير بك

نقلًا عن : مسجد خاير بك



لوحة رقم (٦٥)

الشرافات المسننة التي تتوج الصحن بمسجد الناصر محمد بن قلاوون
نقلًا عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٦٦)

إحدى نماذج الشرافات ذات العقد النصف دائري تتوج واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون
نقلًا عن : مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



لوحة رقم (٦٧)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل أبا زيد السروجي يخطب أمام جمع في نجران

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (٦٨)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس وتمثل الناسك وابنه وقد عضته حية

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٦٩)

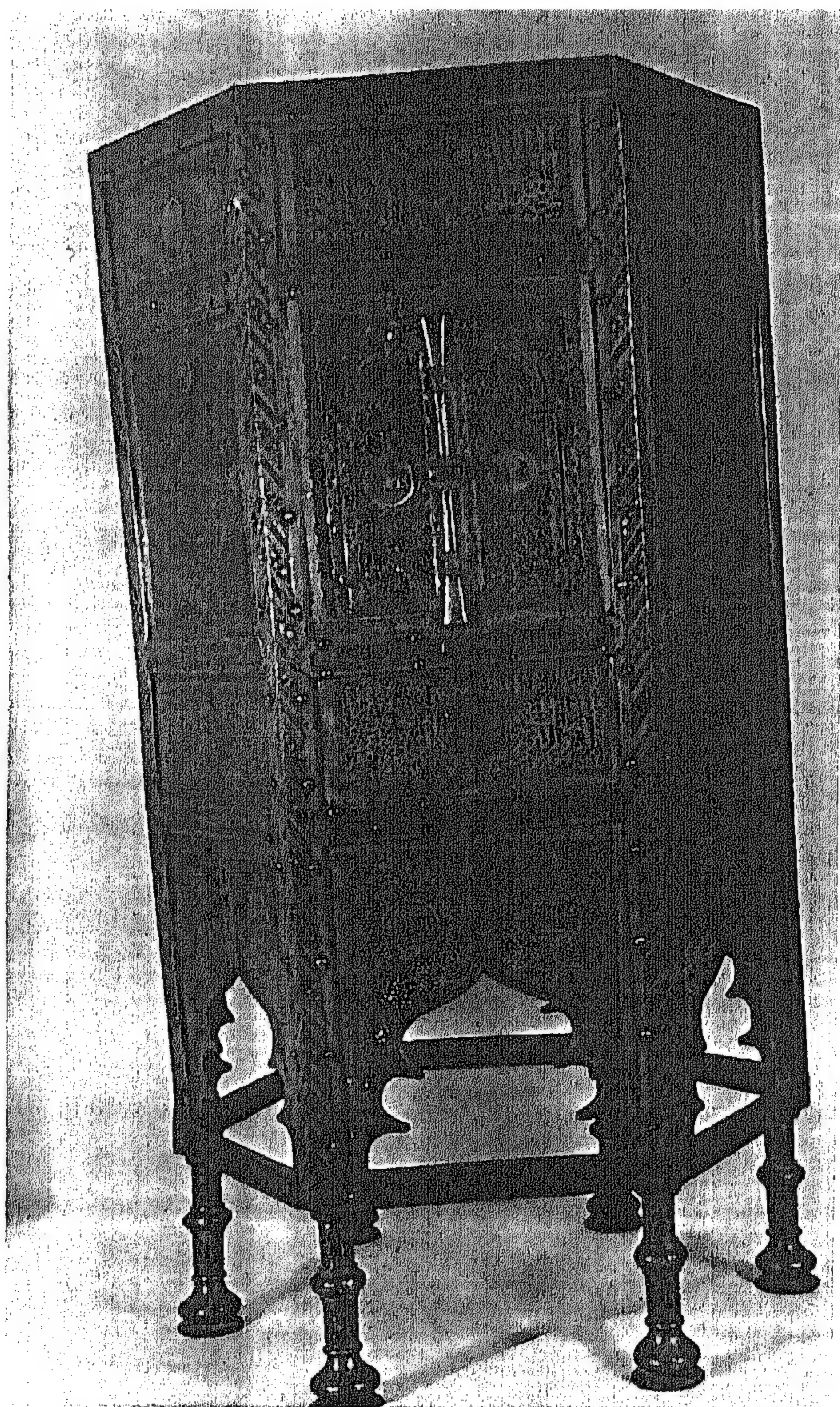
صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية ببافيس وتمثل الملك كسرى أنوشروان يتحدث إلى برزويه رأس الأطباء الفرس
نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٧٠)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف طوبقا
بسرائى باستانبول وتمثل تنصيب كيقباد
على عرشه .

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk

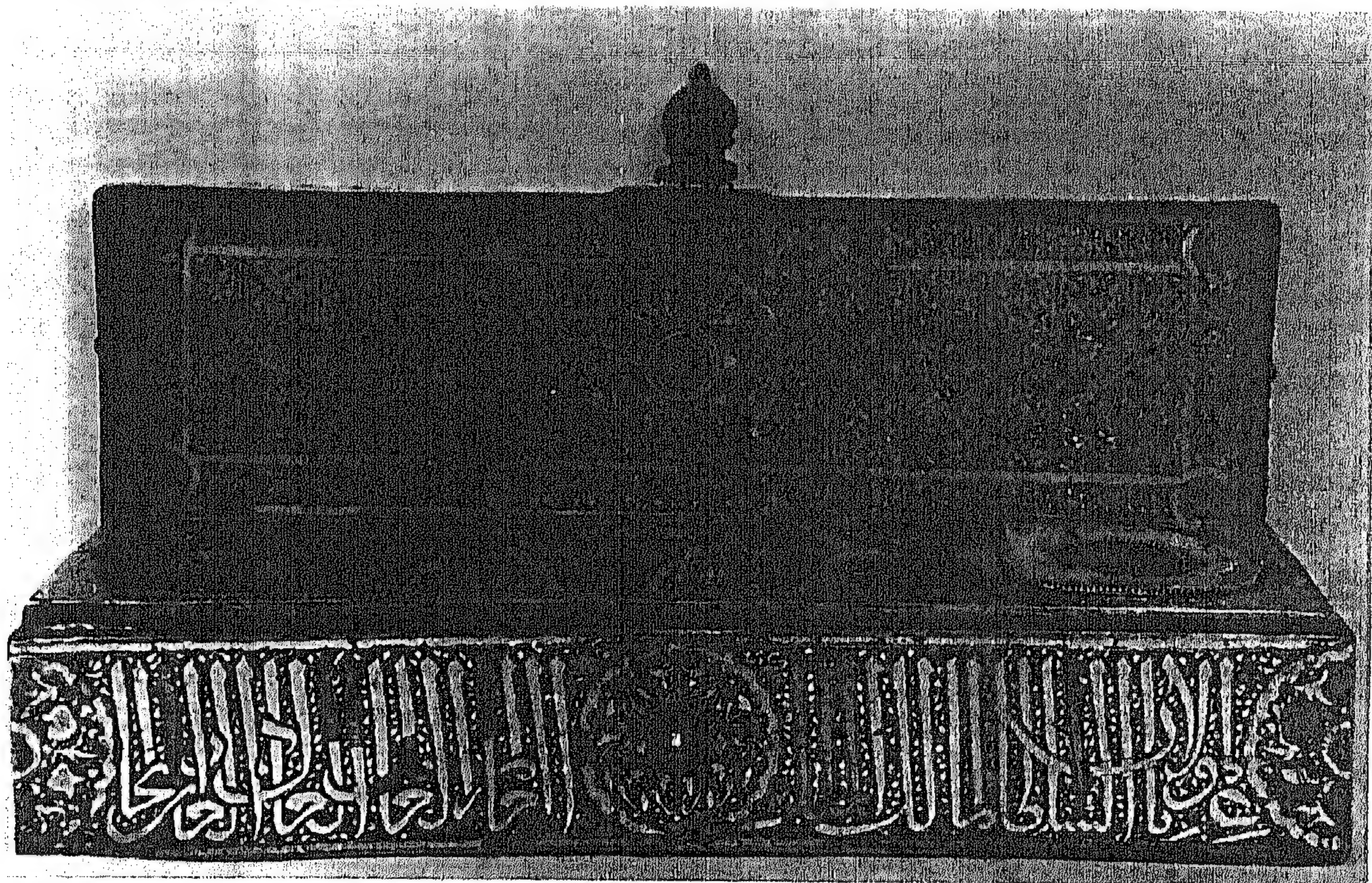


لوحة رقم (٧١)

كرسي عشاء الناصر محمد بن قلاوون

بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٢)

مخبرة ومقلمة باسم الملك المنصور محمد بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٣)

صورة من مخطوط الأربع بشائر بالمكتبة الأهلية بباريس والمؤرخ بسنة ٥٧٦ هـ . ١١٨٠ م وتمثل سالوم يتسلم رأس يوحنا المعمدان في حضرة الملك هيروودوس . نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٧٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد ومعه الحارث على ظهر جملين

نقلاً عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٧٥)

صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في
تعليم أعمال الفروسية بمكتبة تشتريتي
والمؤرخ بسنة (٧٦٨ هـ - ١٣٦٦ م) وتمثل
فارس يمتطي صهوة جواده .

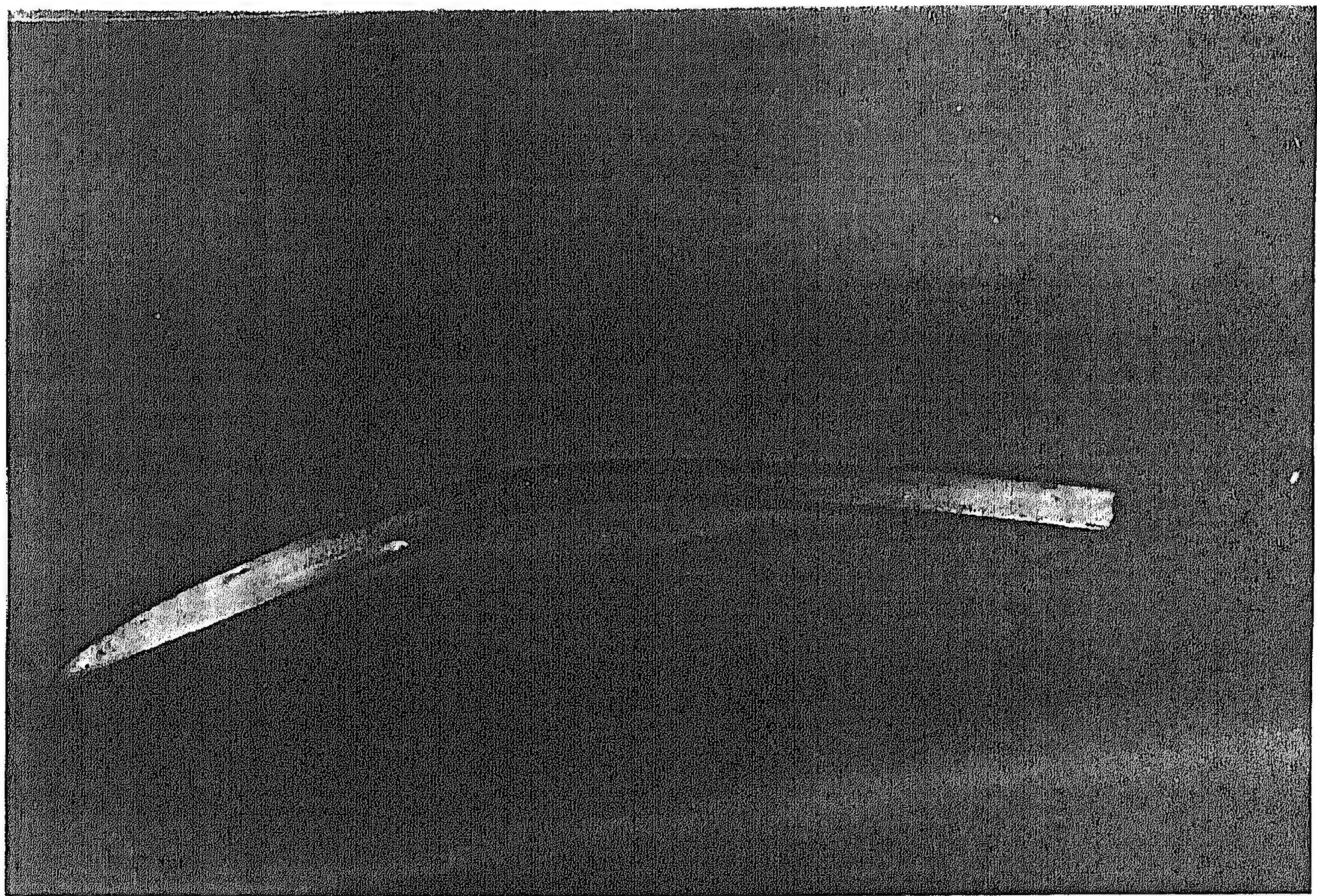
نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk



لوحة رقم (٧٦)

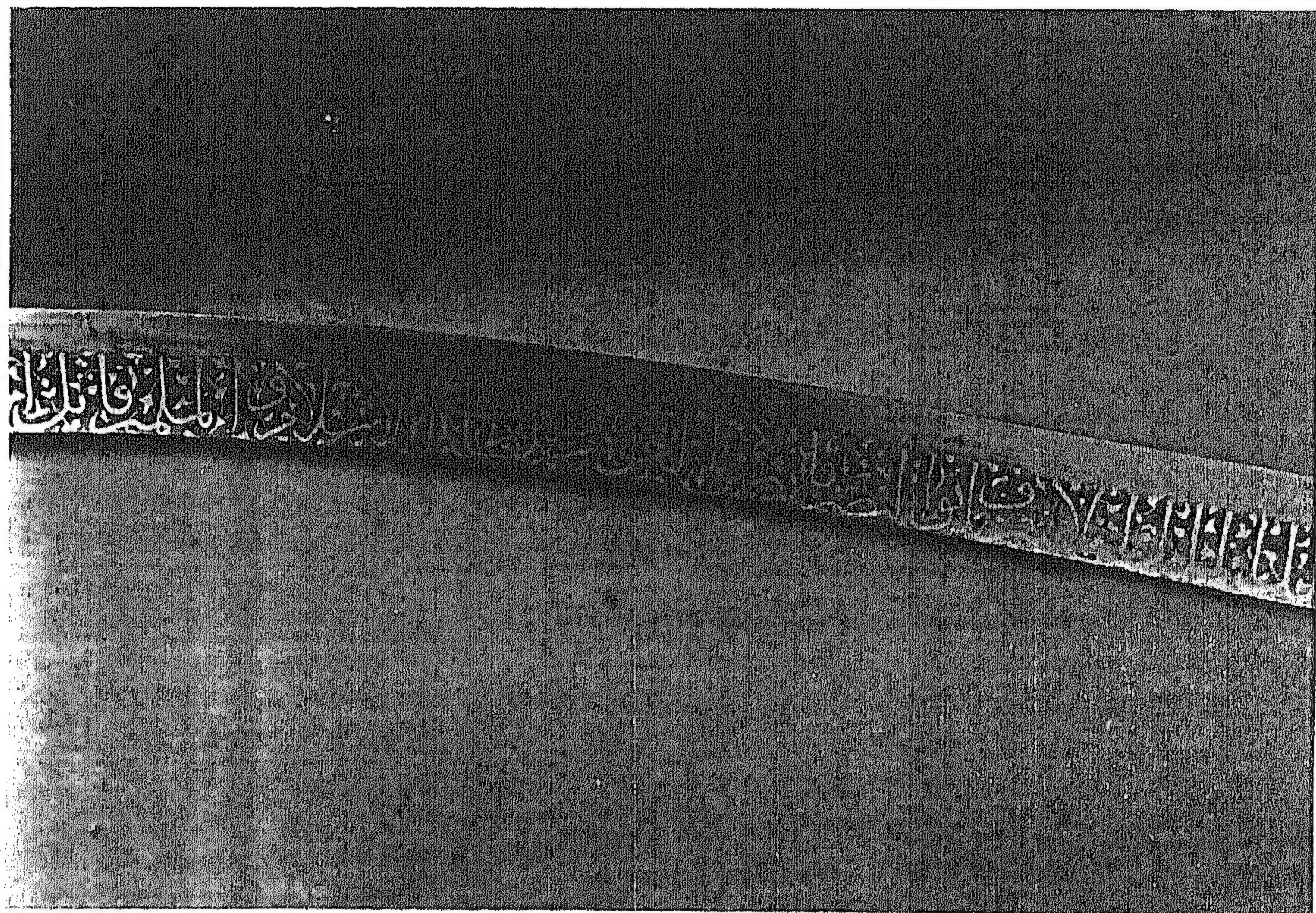
صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في تعليم
أعمال الفروسية بمكتبة طوبقا سراي باستانبول
والمؤرخ بسنة (٧٢٥ هـ - ١٣٢٣ م) وتمثل نفس
موضوع الصورة السابقة .

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٧٧)

سيف باسم السلطان قنصوة الغوري بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٨)

تفاصيل النص الكتابي الموجود على سيف السلطان قنصوة الغوري السابق
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٧٩)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كير بلندن
وتمثل إحدى الدروس الخاصة بتدريبات
السيف .

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٠)

صورة من مخطوط الأربع بشار بالكتابة الأهلية بباريس تمثل جموع اليهود يطالبون حاكمهم بيلاطس بمحاكمة السيد المسيح
نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٨١)

صورة من مخطوط نهاية السؤل والأمنية في
تعليم أعمال الفروسية بمكتبة تشتربيتي
وتمثل أربعة فرسان يمسكون بالرماح من
فوق جيادهم .

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (٨٢)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كبير
بلندن وتمثل أحد الفرسان يمتطي صهوة
جواده . نقلًا عن :

Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٣)

صورة من مخطوط ألعاب الفروسية بمتحف

الفن الإسلامي بالقاهرة تمثل كيفية صناعة

واستخدام القوس والسهم .

نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

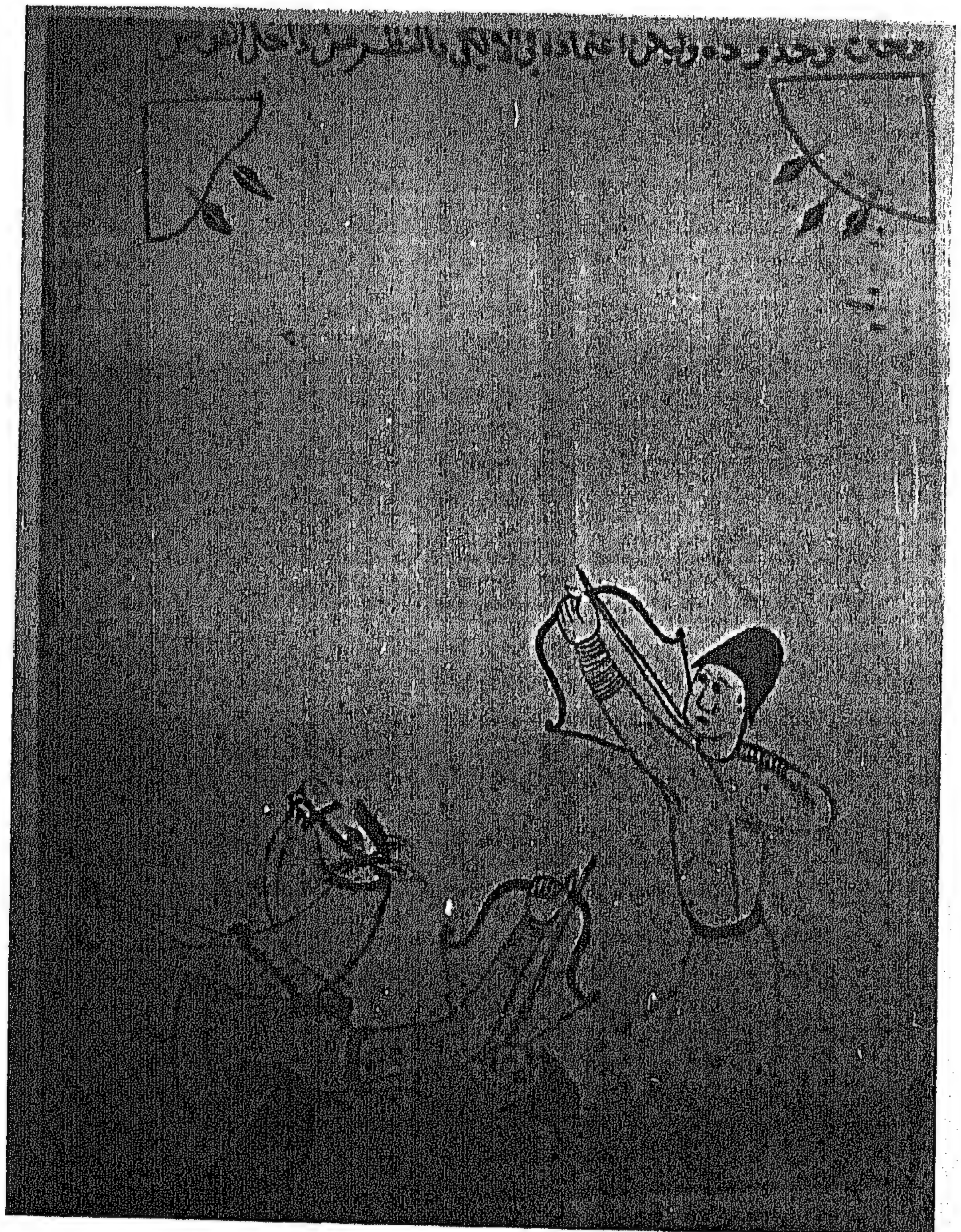
لوحة رقم (٨٤)

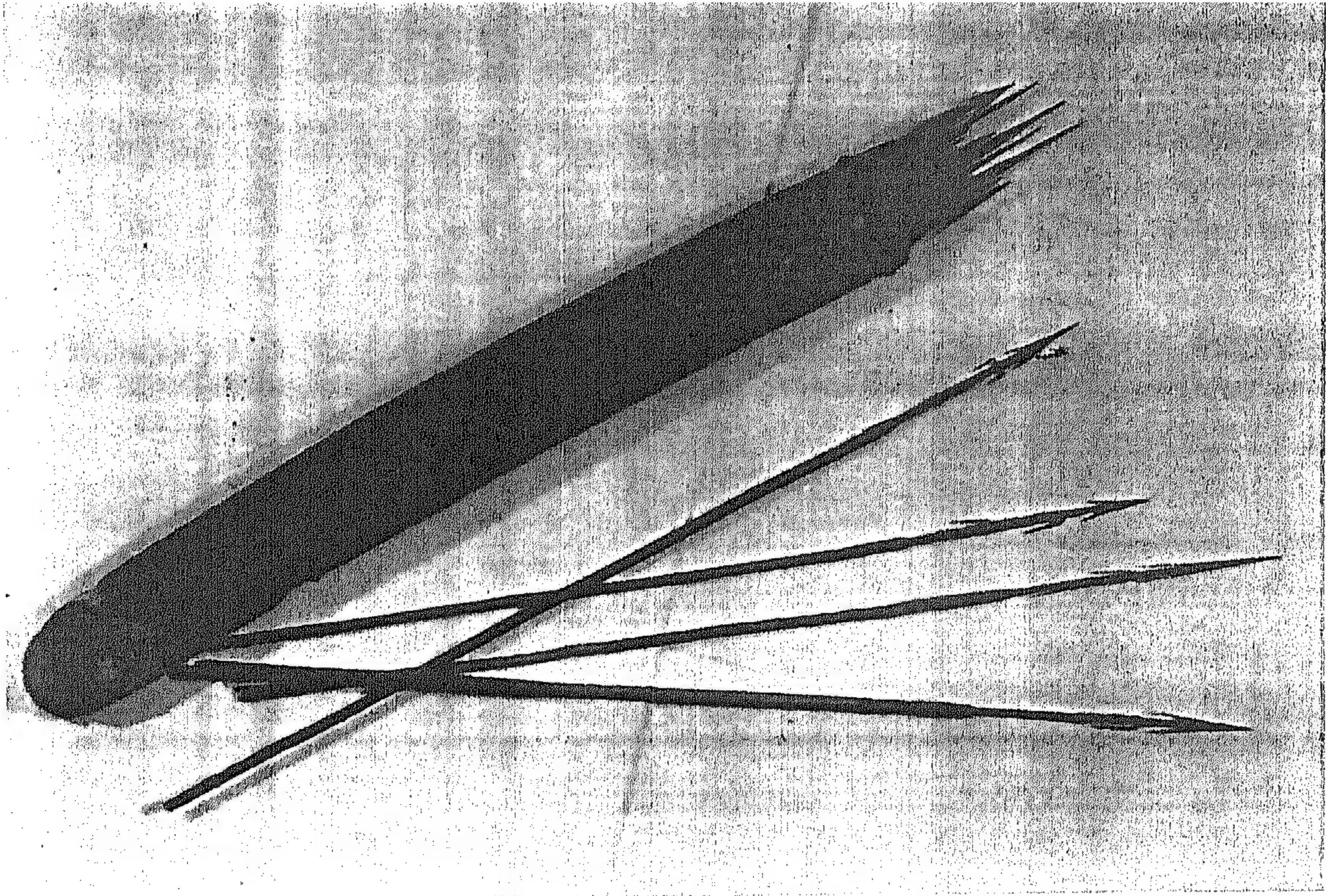
صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية

بباريس والمؤرخ بأواخر العصر المملوكي وتمثل

إحدى تدريبات القوس والسهم .

نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting





لوحة رقم (٨٥)

بعض أشكال السهام بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٨٦)

صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية
بباريس وتمثل كيفية اللعب بالدبوس على
الفرس .

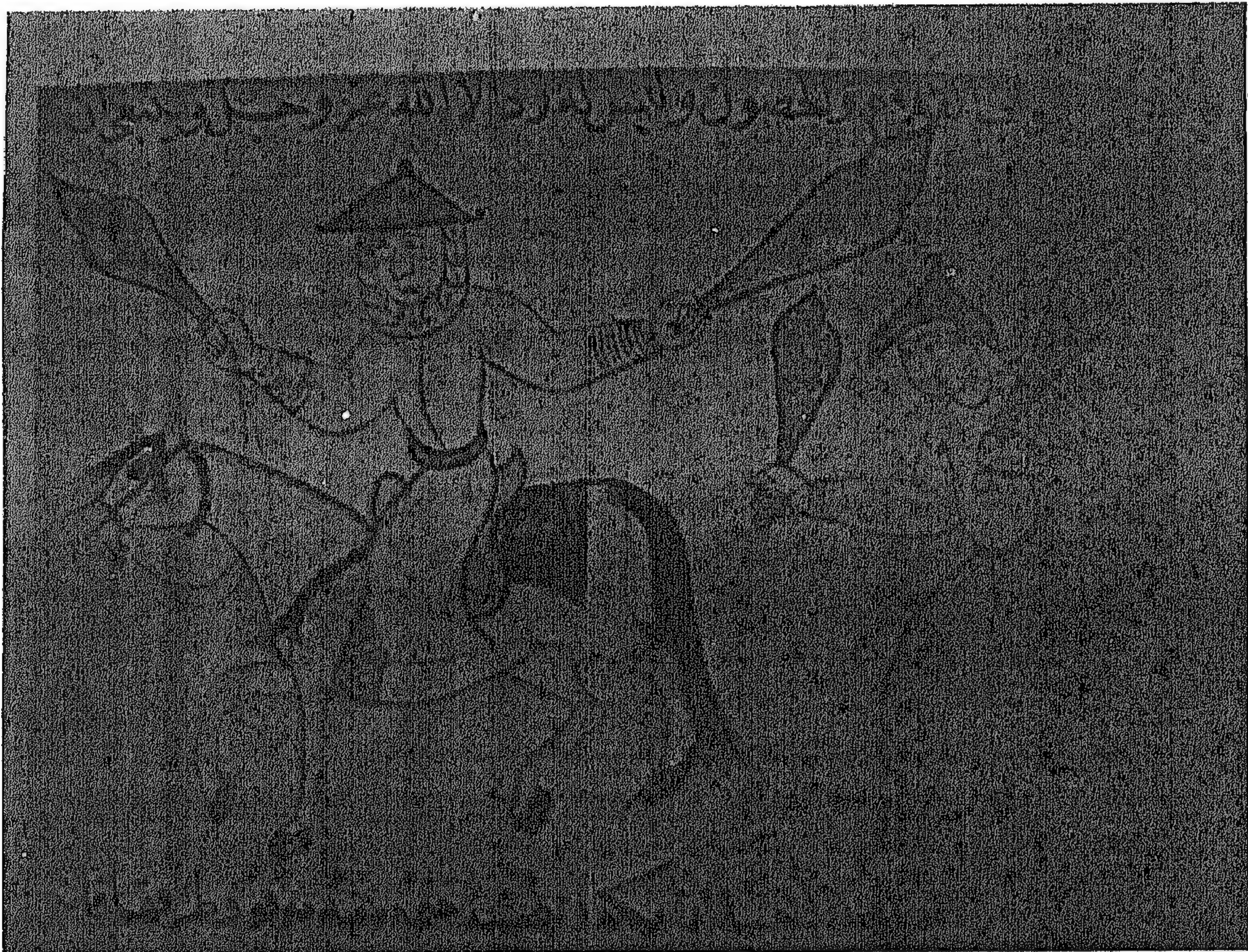
نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٧)

صورة من مخطوط الفروسية بمجموعة كبير بلندن وتمثل كيفية المبارزة باستخدام الترس

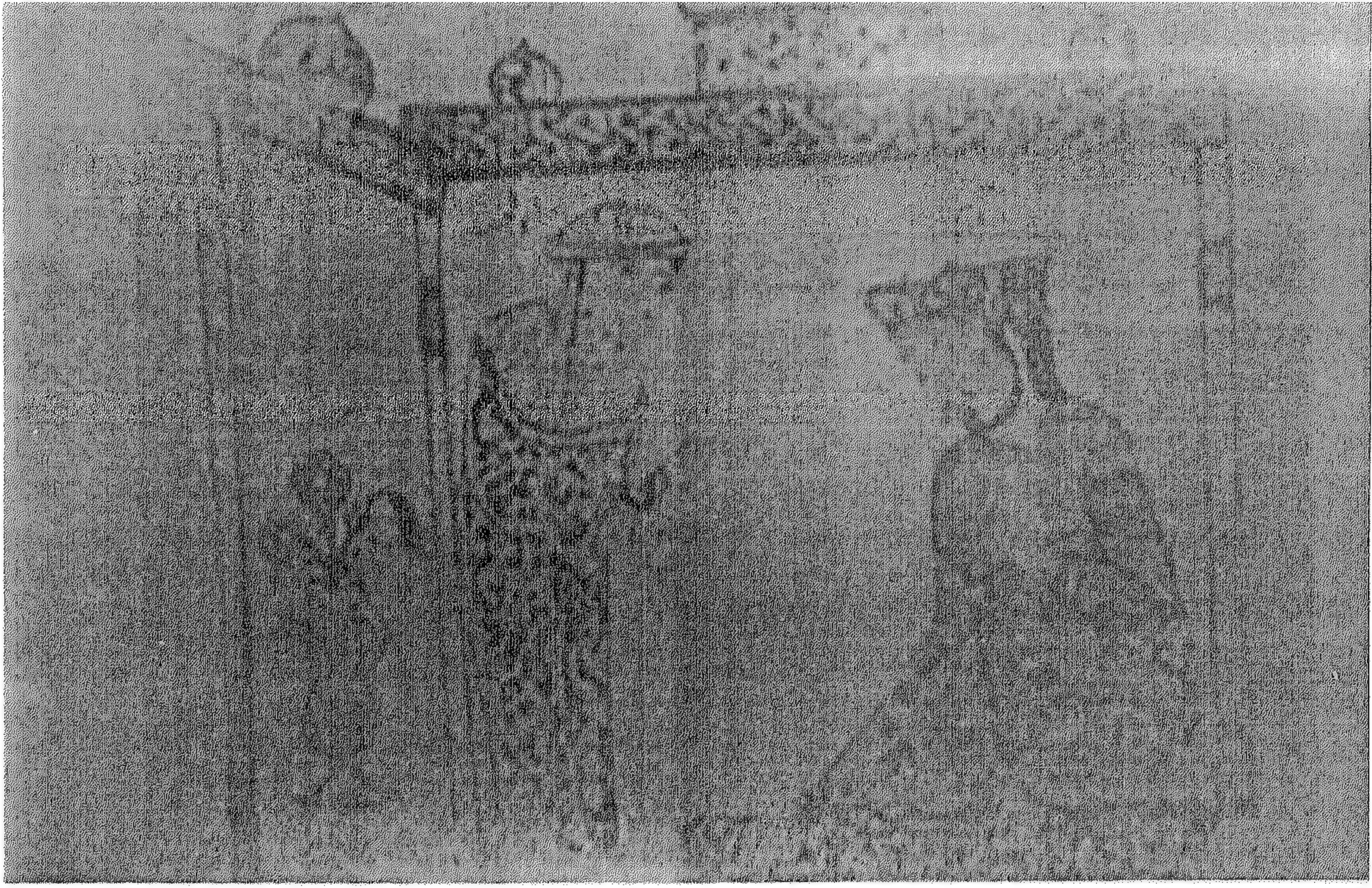
نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٨)

صورة من مخطوط البيطرة بالمكتبة الأهلية ببائيس تمثل رجلا على ظهر جواده وخلفه رجل آخر

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٨٩)

صورة من مخطوط كليله ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل الملك بلاذ يتحدث إلى زوجته إيراخت
نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (٩٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم
والعمل بمتحف فزير للفنون بواشنطن تمثل
إحدى الحيل الميكانيكية . نقلًا عن :
Markus Hattstein and peter Delius :
Islam (Art and Architecture)



لوحة رقم (٩١)

أبريق باسم مروان بن محمد بمتحف الفن

الإسلامي بالقاهرة .

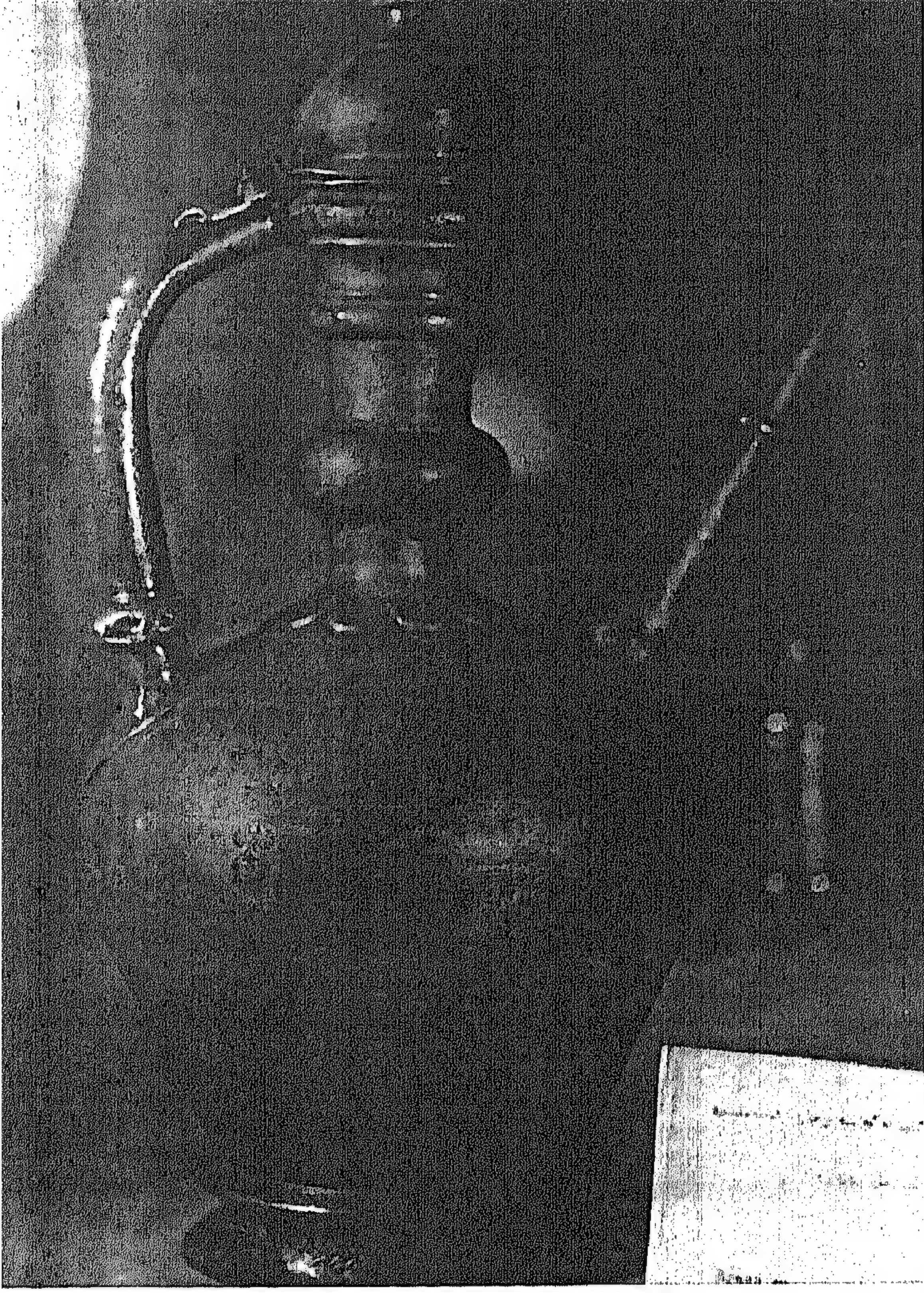
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٢)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمتحف البريطاني وتمثل حديث بين شخصين

نقلًا عن : David Talbot Rice : Islamic Art



لوحة رقم (٩٣)

أبريق من النحاس بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة ينسب إلى العصر المملوكي .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٤)

أبريق من النحاس بمتحف اللوفر
بباريس وينسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : Markus Hattstein and
peter Delius : Islam (Art and
Architecture)



لوحة رقم (٩٥)

أبريق من النحاس بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة باسم الأمير طبطوق ينسب إلى
العصر المملوكي .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (٩٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي كشحات مشلول في أحد المساجد
نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (٩٧)

صورة من مخطوط دعوة الأطباء بمكتبة الأمبروزيانا بميلانو بإيطاليا تمثل اثنين من الأطباء يتحدثان

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



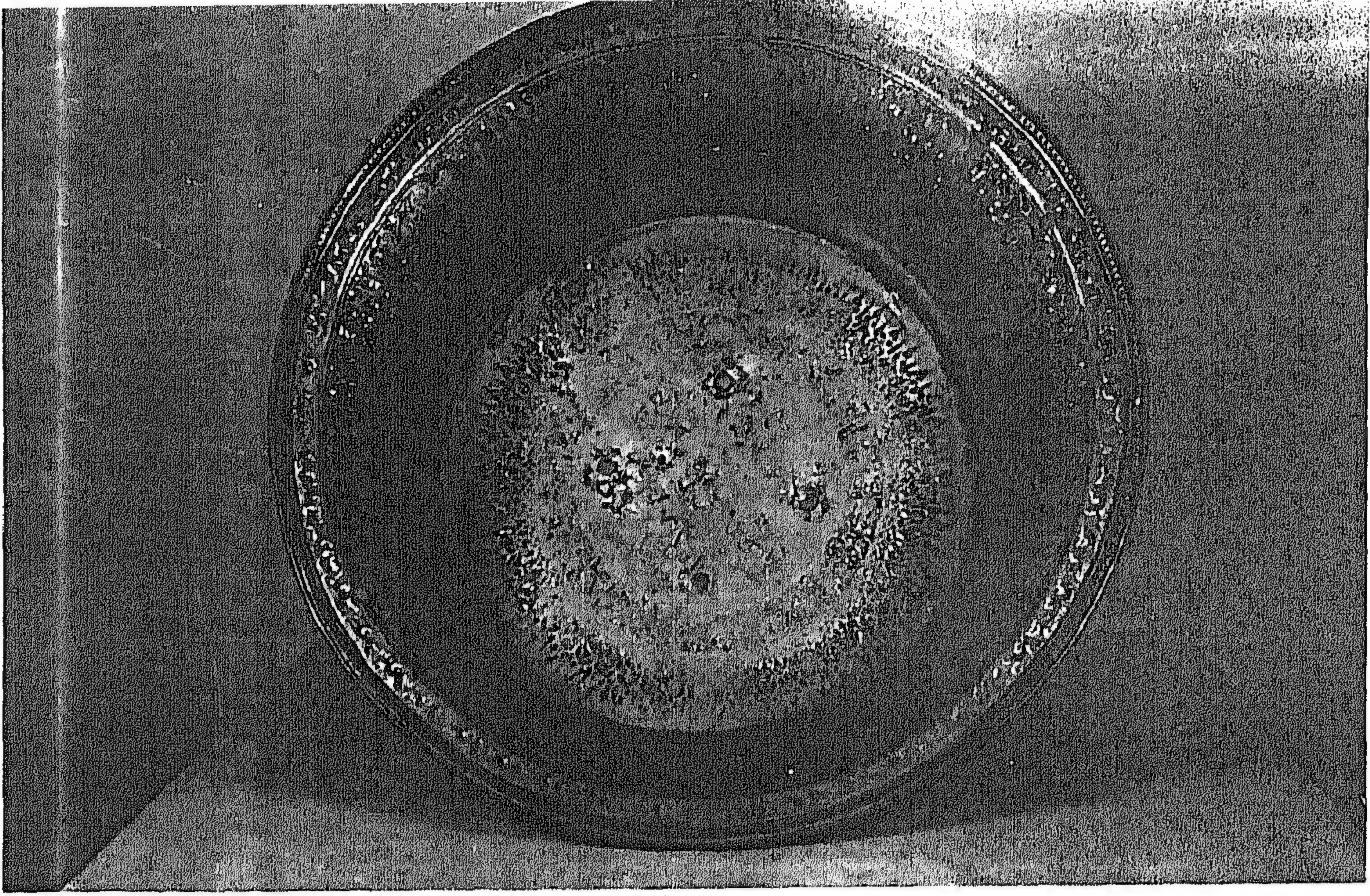
لوحة رقم (٩٨)

إحدى أشكال الثريات بمسجد السلطان

قنصوة الغوري (إيوان القبلة)

نقلًا عن : مجموعة السلطان قنصوة الغوري

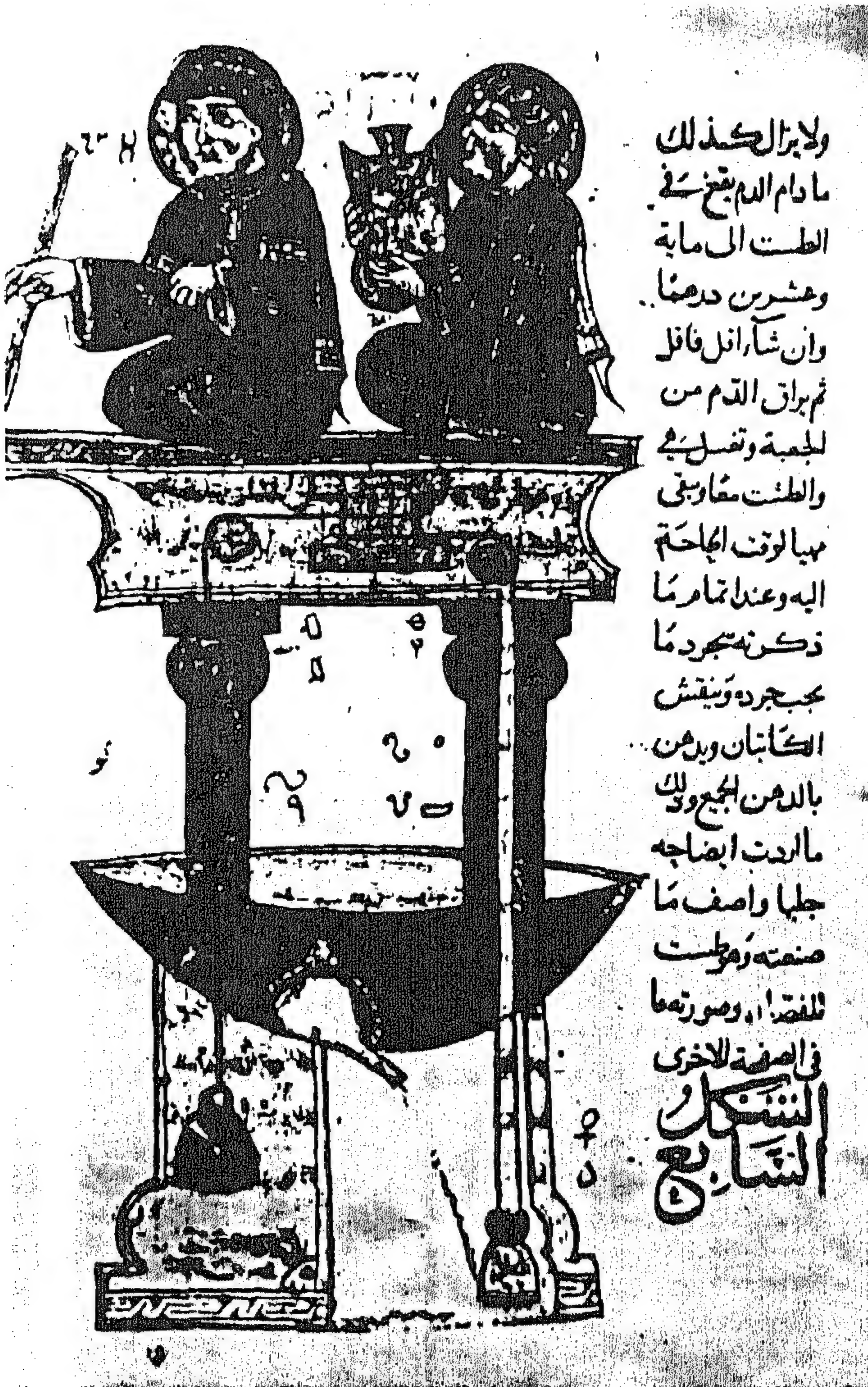
بالغورية



لوحة رقم (٩٩)

طست من البرونز المكشفت بالفضة باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

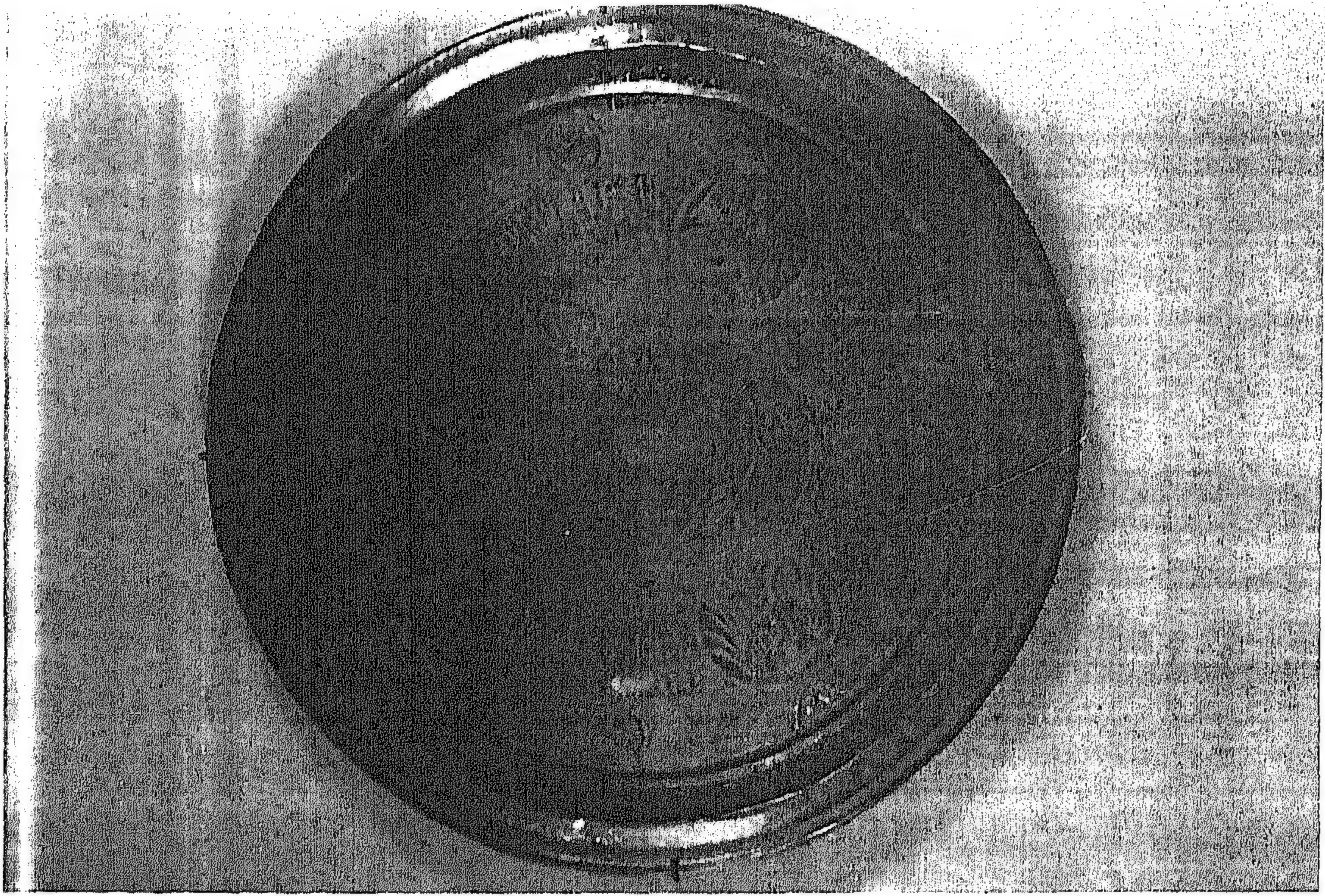
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٠)

صورة من مخطوط الحيل الجامع بين العلم والعمل بمتحف فريير للفنون بواشنطن تمثل طست الكاتبين .

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (١٠١)

صينية من النحاس المكفت بالفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٢)

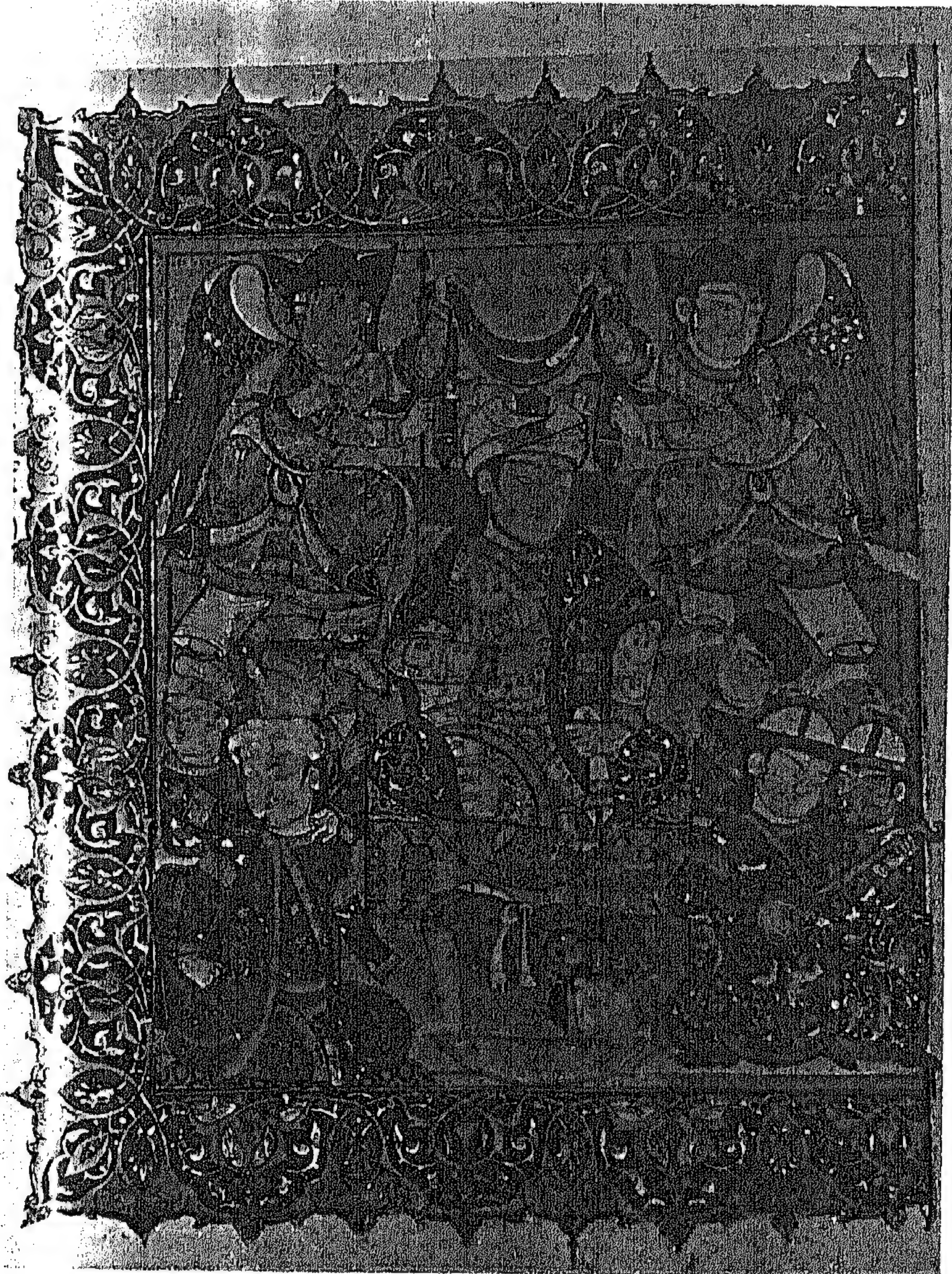
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية وتمثل أبا زيد السروجي وضيوف آخرون يستمتعون بحسن الضيافة في ليلة شتاء
نقلًا عن : Duncan, Haldane : Mamluk Painting



لوحة رقم (١٠٣)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل مشهد في حانة

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (١٠٤)

صورة من المخطوط السابق تمثل غرة

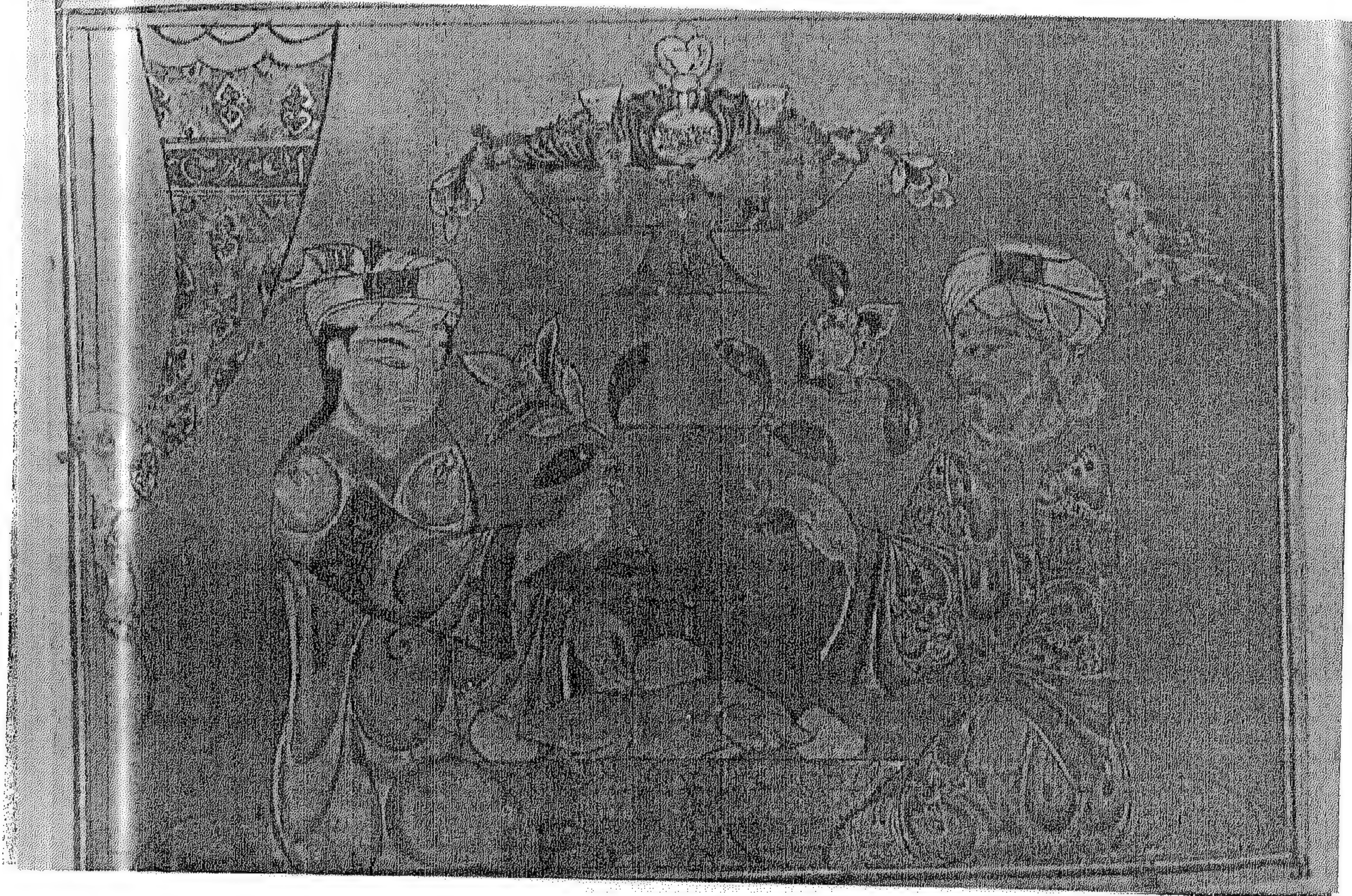
المخطوط . نقلًا عن :

R. M. Savory : Islamic civilization,
Cambridge university press 1976.



لوحة رقم (١٠٥)

مبخرة من النحاس المكفت بالفضة وتحمل
اسم السلطان الملك الناصر محمد بن
قلاوون بمجموعة نهاد سعيد بالقاهرة
نقلًا عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي
قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية



لوحة رقم (١٠٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل اثنين في حوار على مائدة طعام

نقلًا عن : A.Papado Poulo : L'islam et L'art Musulman



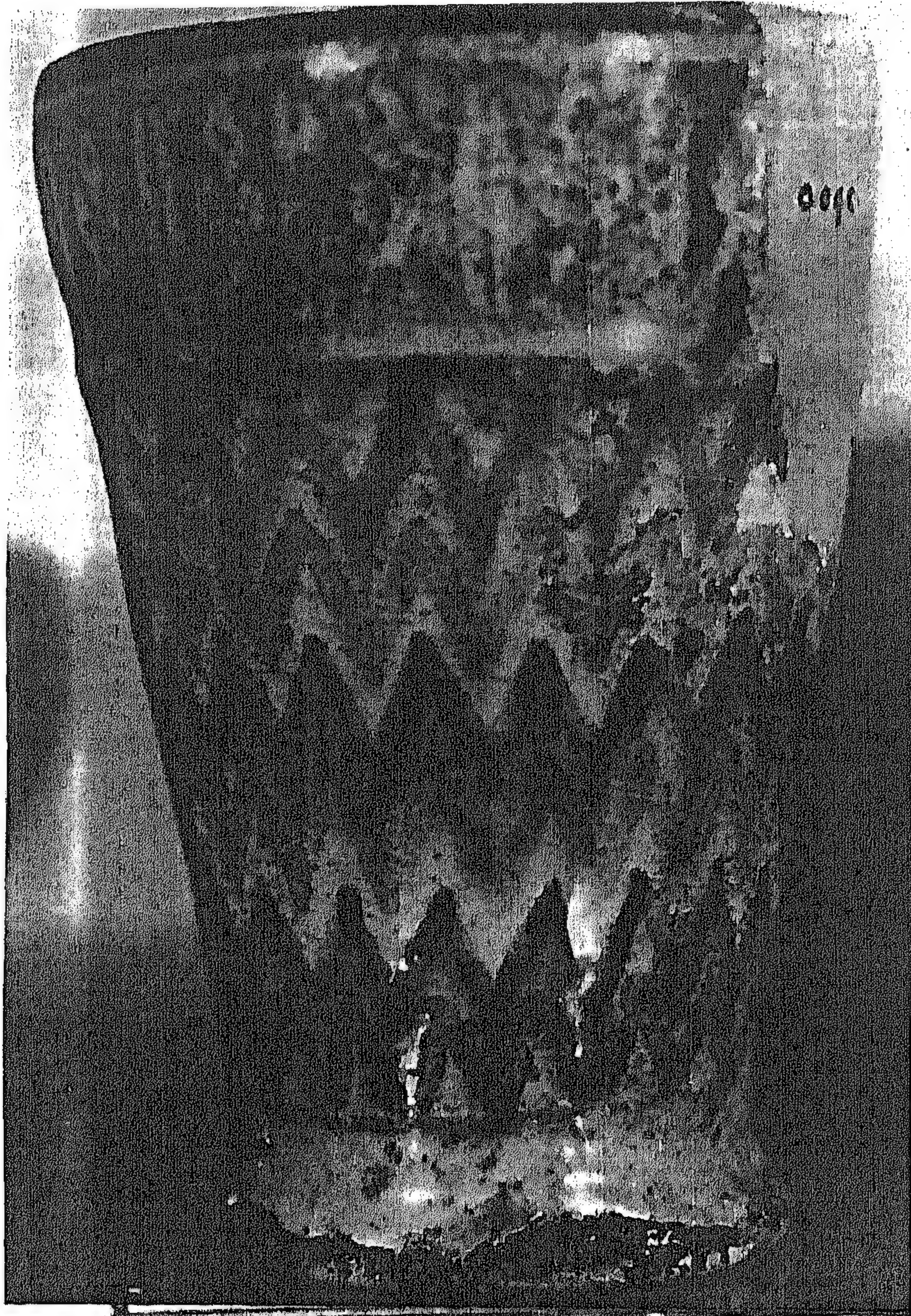
لوحة رقم (١٠٧)

مزهريّة من النحاس المكفّت بالذهب
والفضة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة
وتنسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

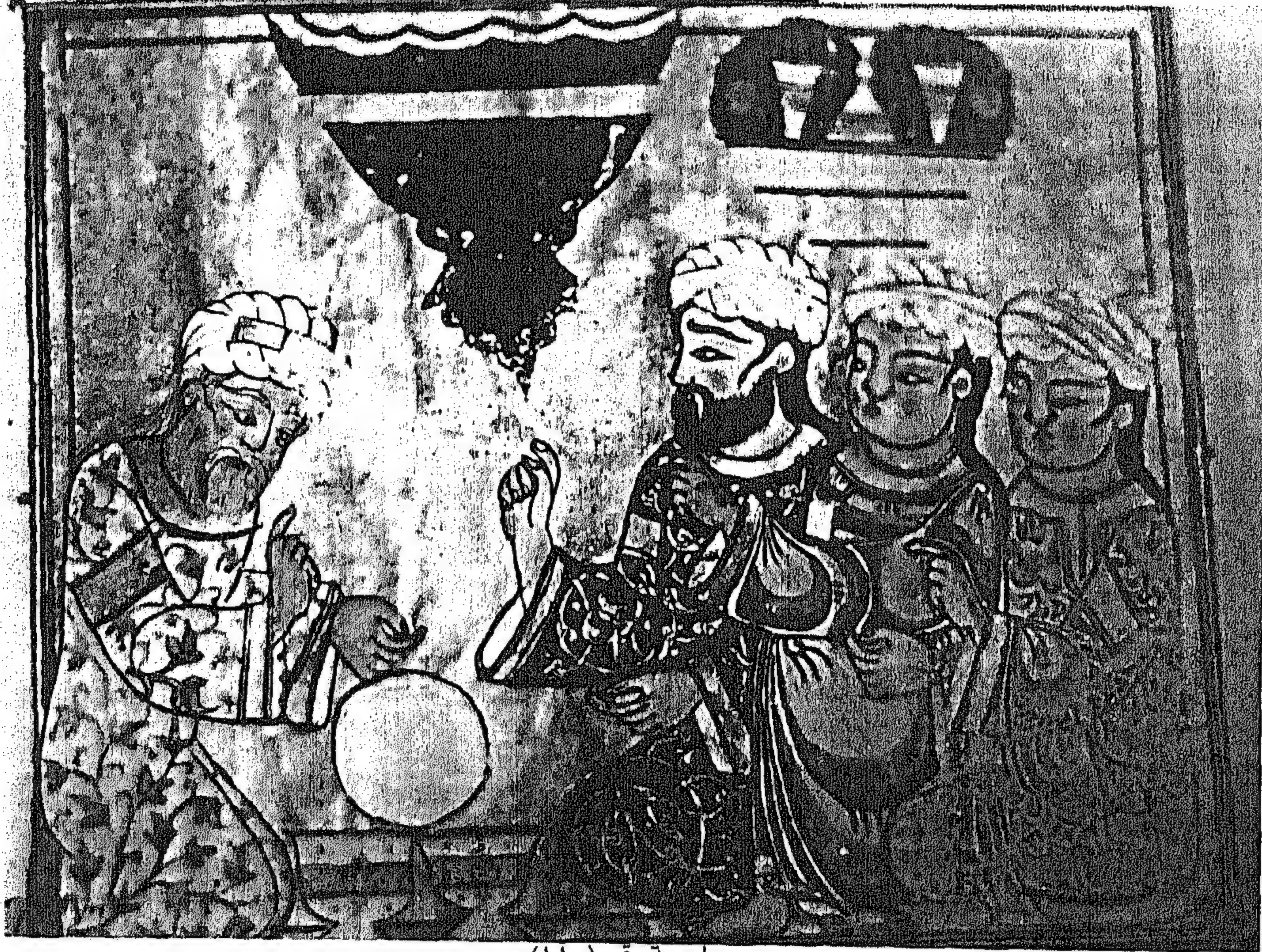


لوحة رقم (١٠٨)

كوب من الخزف بمتحف الفن
الإسلامي بالقاهرة ينسب إلى العصر
المملوكي .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي
بالقاهرة



لوحة رقم (١٠٩)
كوب من الخزف بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة ينسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١١٠)

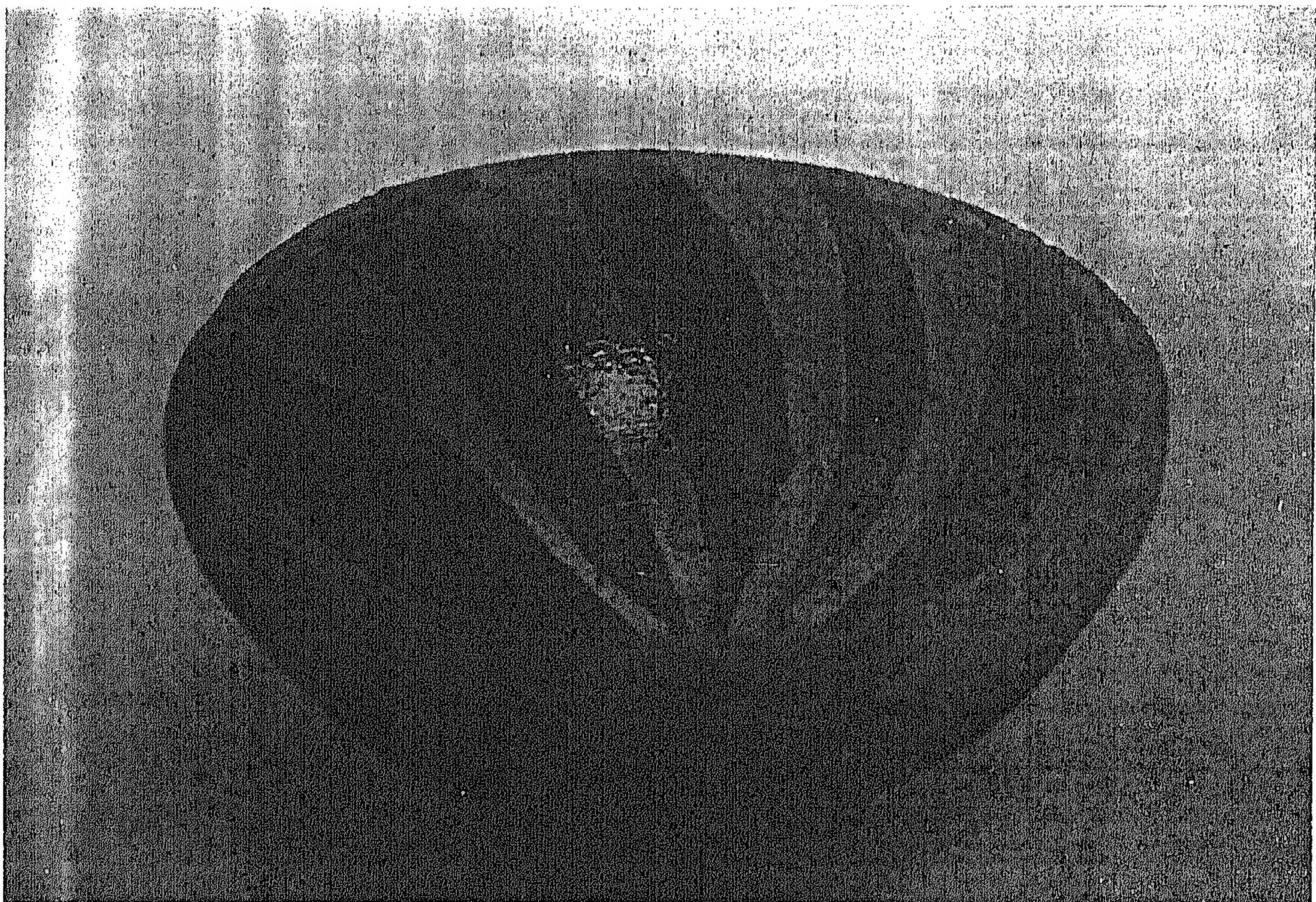
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي يتحدث إلى ثلاثة أشخاص

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١١١)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل قصة الرجل الذي ادعى الطب فخلط السم مع الدواء فقتل به ابنة الملك . نقلاً عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي ، نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١١٢)

طبق من الفخار المطلبي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم وينسب إلى العصر المملوكي
نقلاً عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



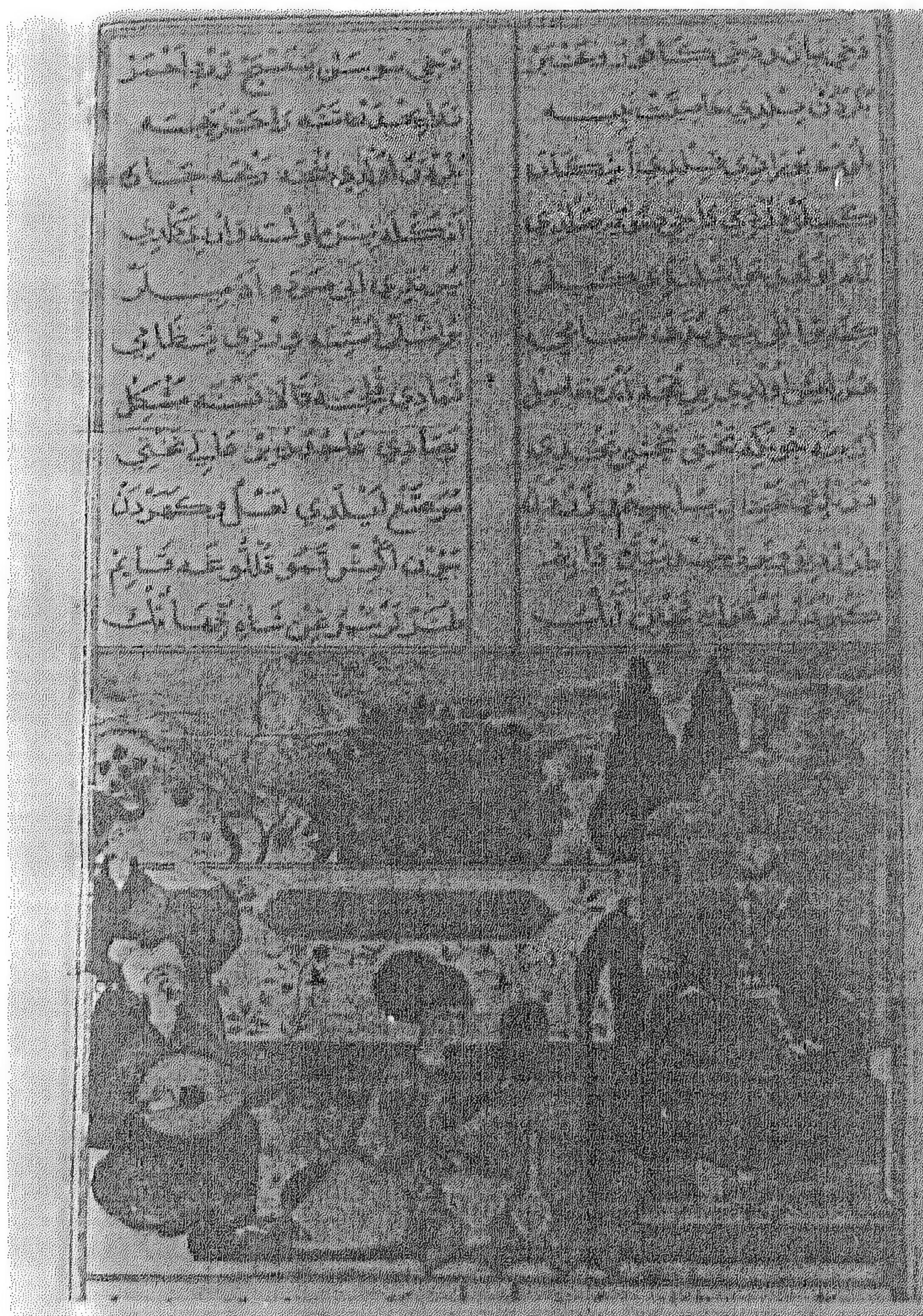
لوحة رقم (١١٣)

طبق من الفخار المطلي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم ينسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



لوحة رقم (١١٤)

نموذج آخر من الأطباق المصنوعة من الفخار المطلي بالمينا بمتحف آثار كوم أوشيم بالفيوم وينسب إلى العصر المملوكي
نقلًا عن : متحف آثار كوم أوشيم بالفيوم (تنشر لأول مرة)



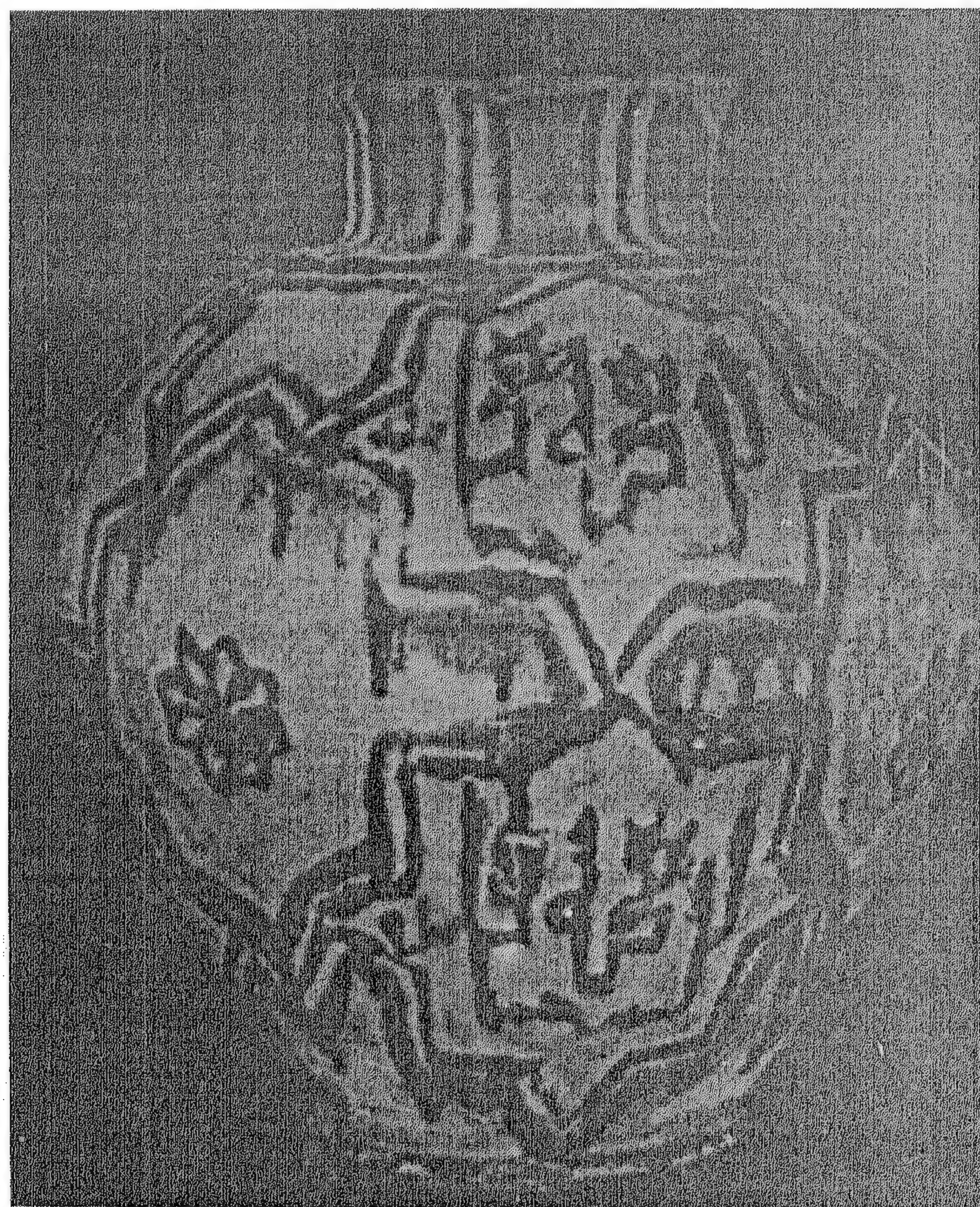
لوحة رقم (١١٥)

صورة من مخطوط الشاهنامه بمتحف

طوبقا بسرآى باستانبول يمثل تنصيب

جشميد على عرشه

نقلًا عن : Esin Atil : Art of the Mamluk :



لوحة رقم (١١٦)

قدر من الخزف بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

يطلق عليه خزف الفيوم وينسب إلى العصر

المملوكي .

نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



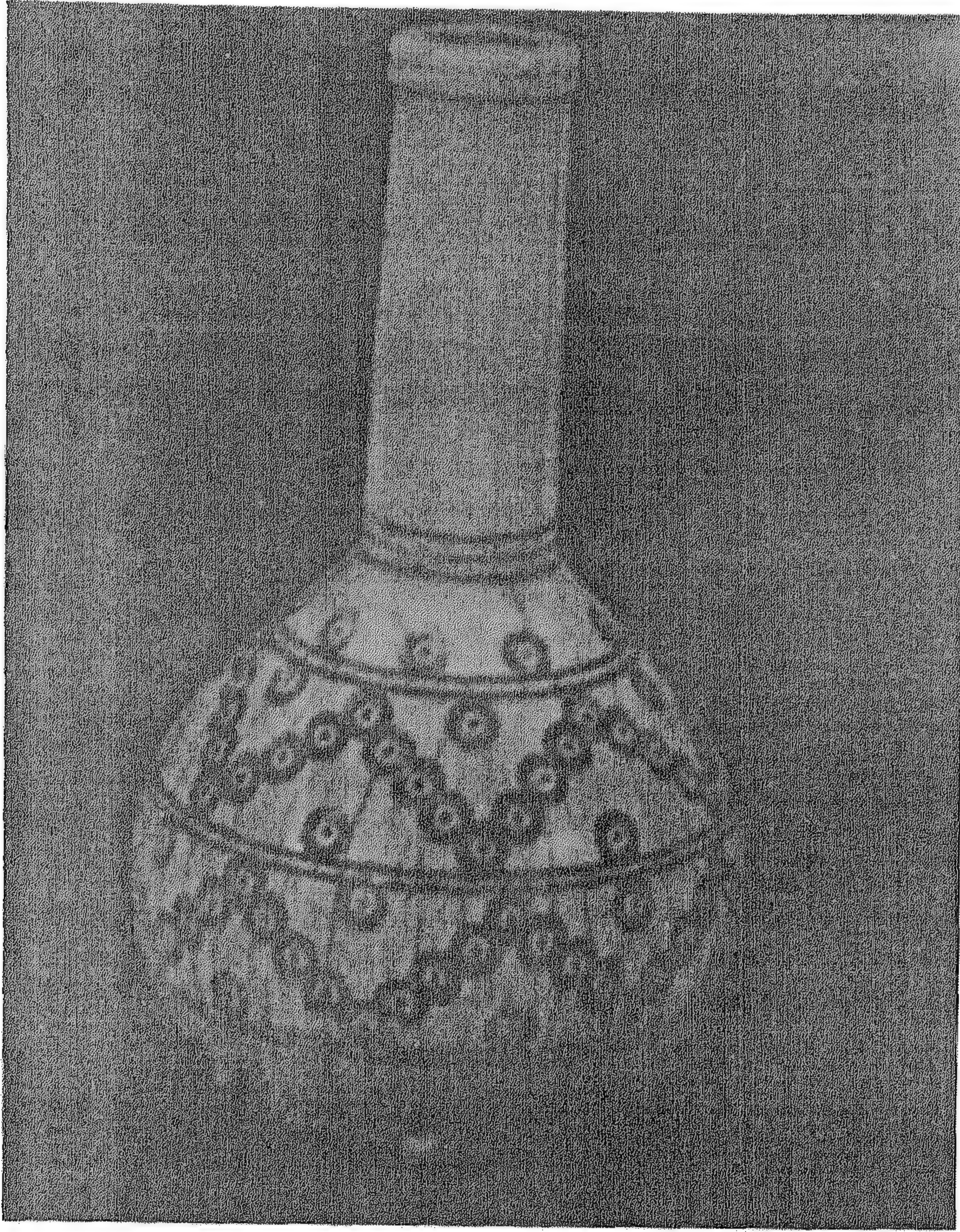
لوحة رقم (١١٢)

قنينة من الخزف بمتحف المتروبوليتان
بنيو يورك تنسب إلى القرن (٩ هـ - ١٥ م).
نقلًا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون
الزخرفية والتصاوير الإسلامية

لوحة رقم (١١٨)

قنينة من الزجاج بمتحف الفن
الإسلامي بمدينة برلين بألمانيا تنسب
إلى سوريا خلال العصر المملوكي
نقلًا عن : Markus Hattstein and
peter Delius : Islam (art and
Architecture)





لوحة رقم (١١٩)

قنية من العاج بمتحف الفن القبطي
بالقاهرة وتعد نموذجاً للقنيات العاجية
القبطية خلال العصور الإسلامية المبكرة .
نقلًا عن : متحف الفن القبطي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٠)

مشكاة من الزجاج المذهب بمتحف برلين
بألمانيا باسم السلطان الملك الناصر محمد بن
قلاوون .

نقلًا عن : Markus hattstein and peter
Delius : Islam (art and Architecture)



لوحة رقم (١٢١)

مشكاة من الزجاج المذهب بمتحف دمشق

تنسب إلى سوريا (ق ٨ هـ - ١٤ م)

نقلًا عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي

قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية

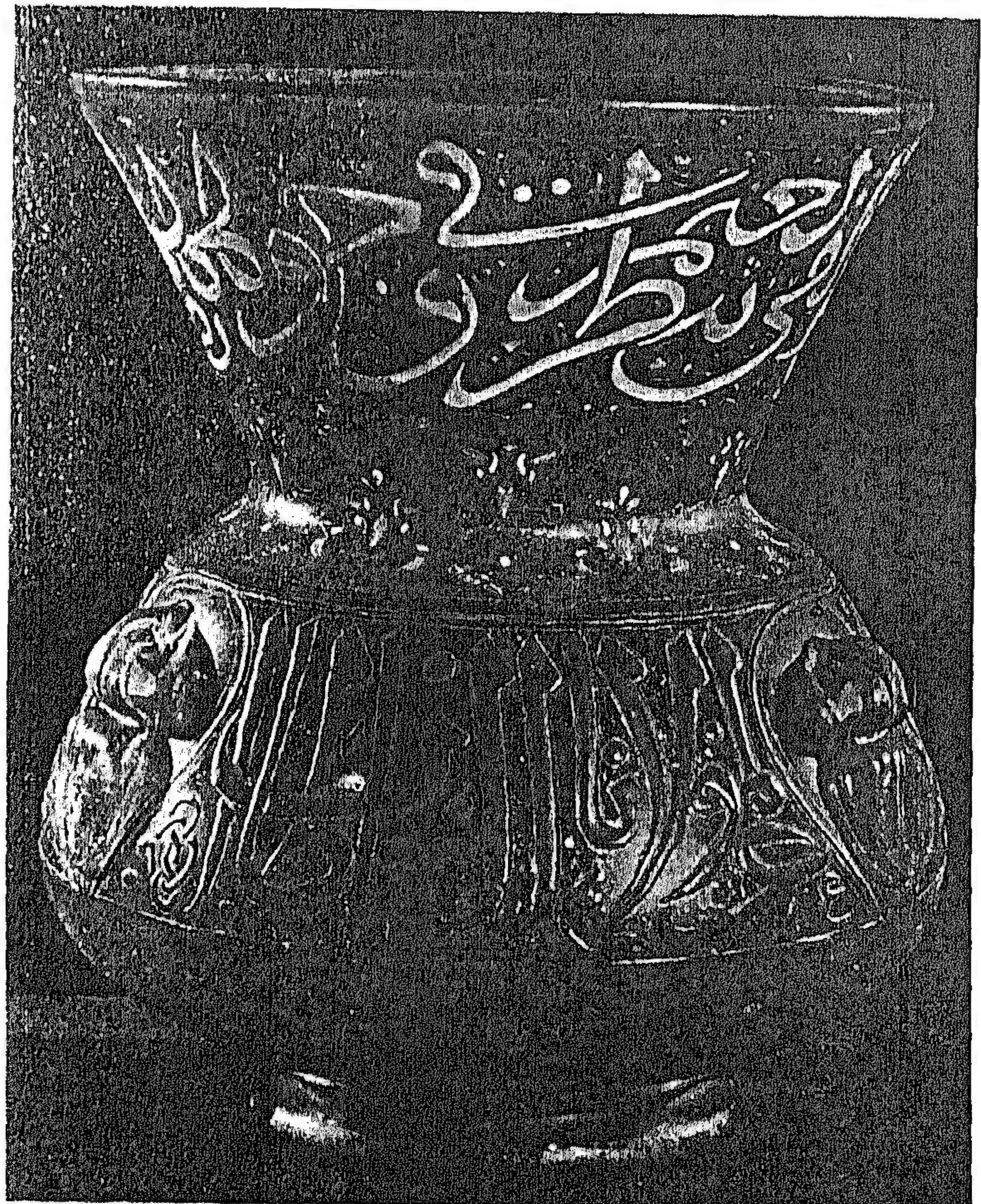
لوحة رقم (١٢٢)

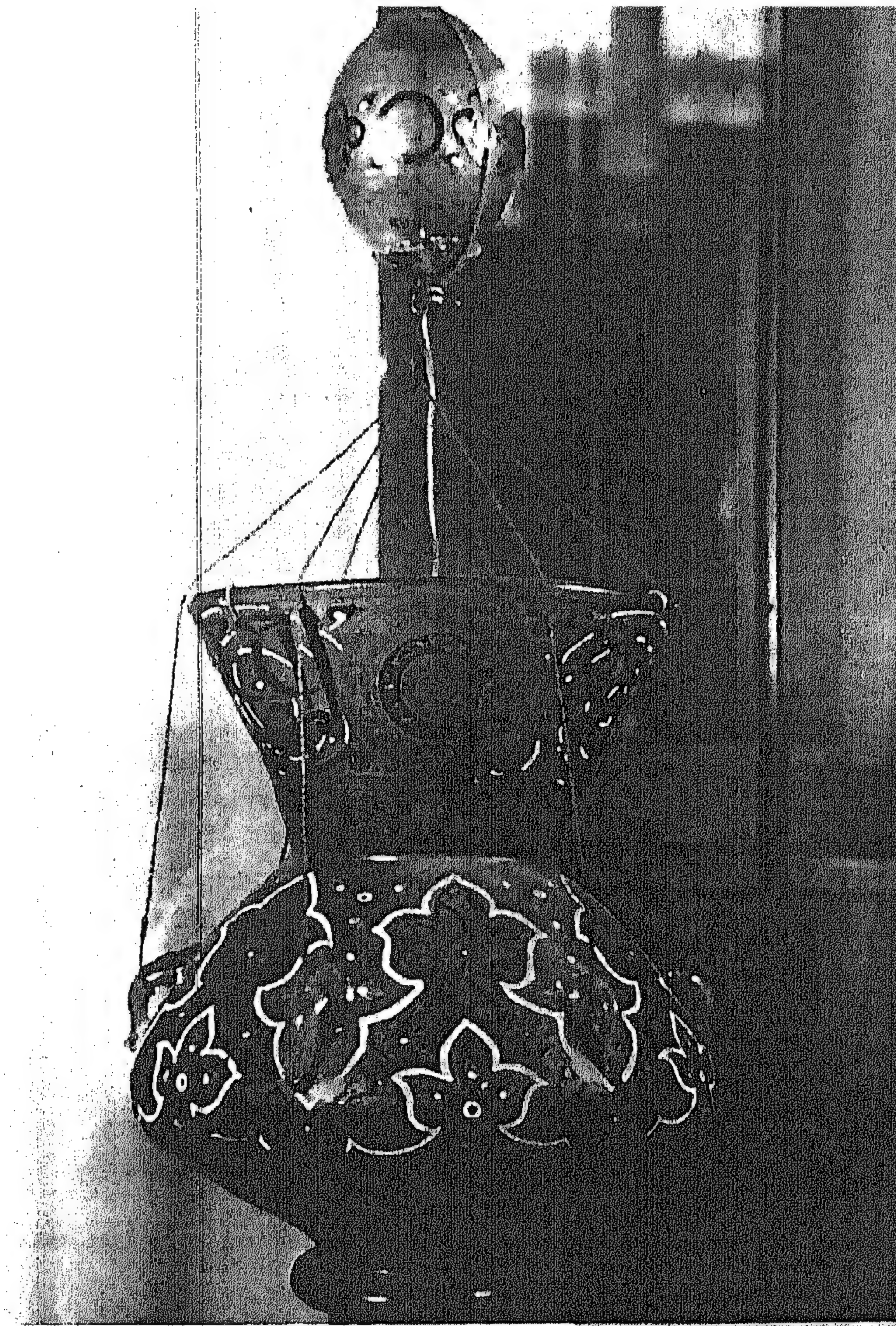
مشكاة من الزجاج تختلف في شكلها عن

المشكاوات السابقة تنسب إلى سوريا أوائل

القرن (٨ هـ - ١٤ م).

نقلًا عن : David Talbot Rice : Islamic Art





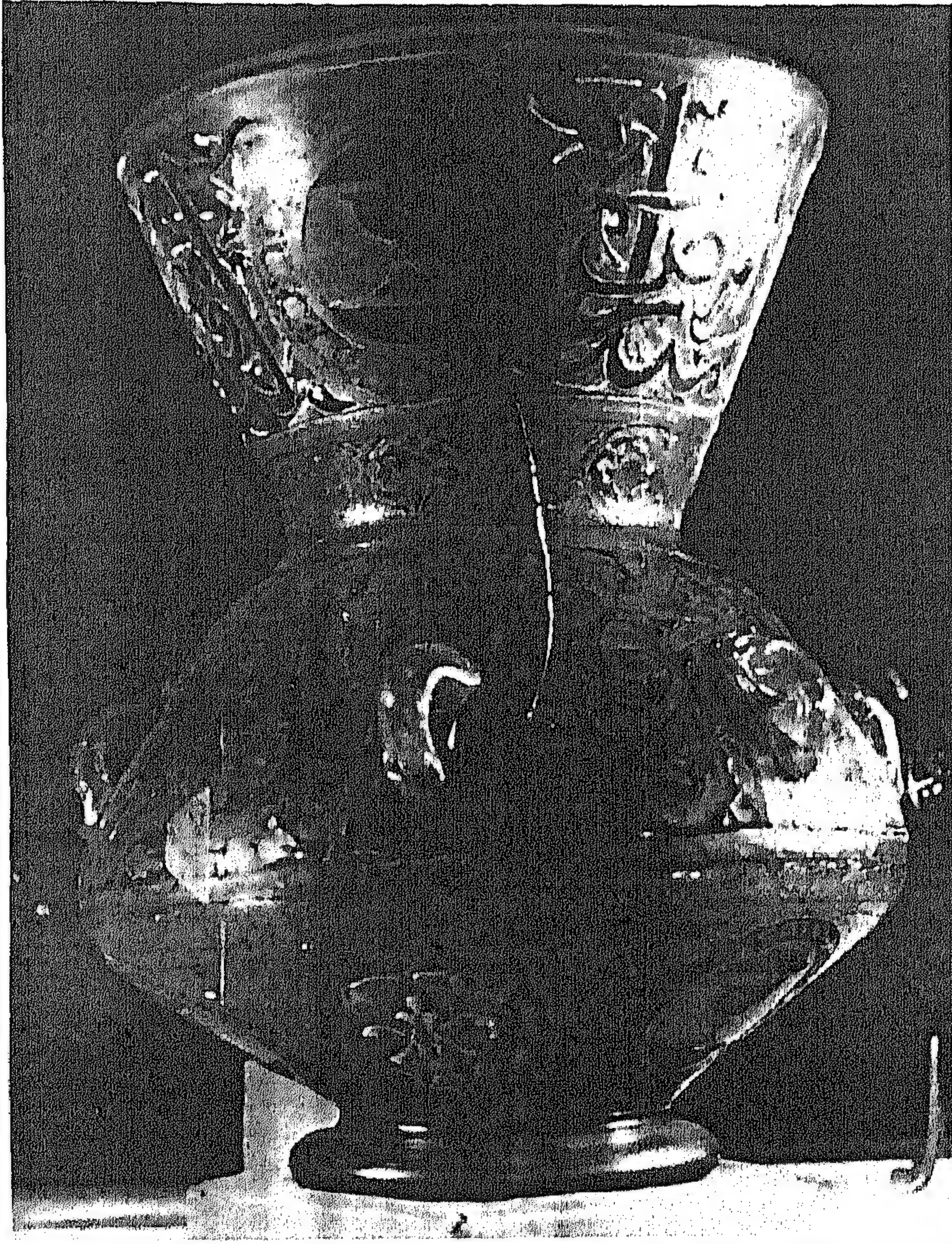
لوحة رقم (١٢٣)

مشكاة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة تحمل اسم السلطان الناصر حسن
بن محمد بن قلاوون .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٤)

مشكاة من الزجاج بمتحف الفن
الإسلامي بالقاهرة باسم السلطان
حسن .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي
بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٥)

مشكاة من الزجاج بمتحف الفن الإسلامي

بالقاهرة تحمل اسم الأمير شيخو

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٦)

مشكاة من الزجاج تحمل اسم الأمير

سيف الدين طقزتمر مؤرخة بسنة

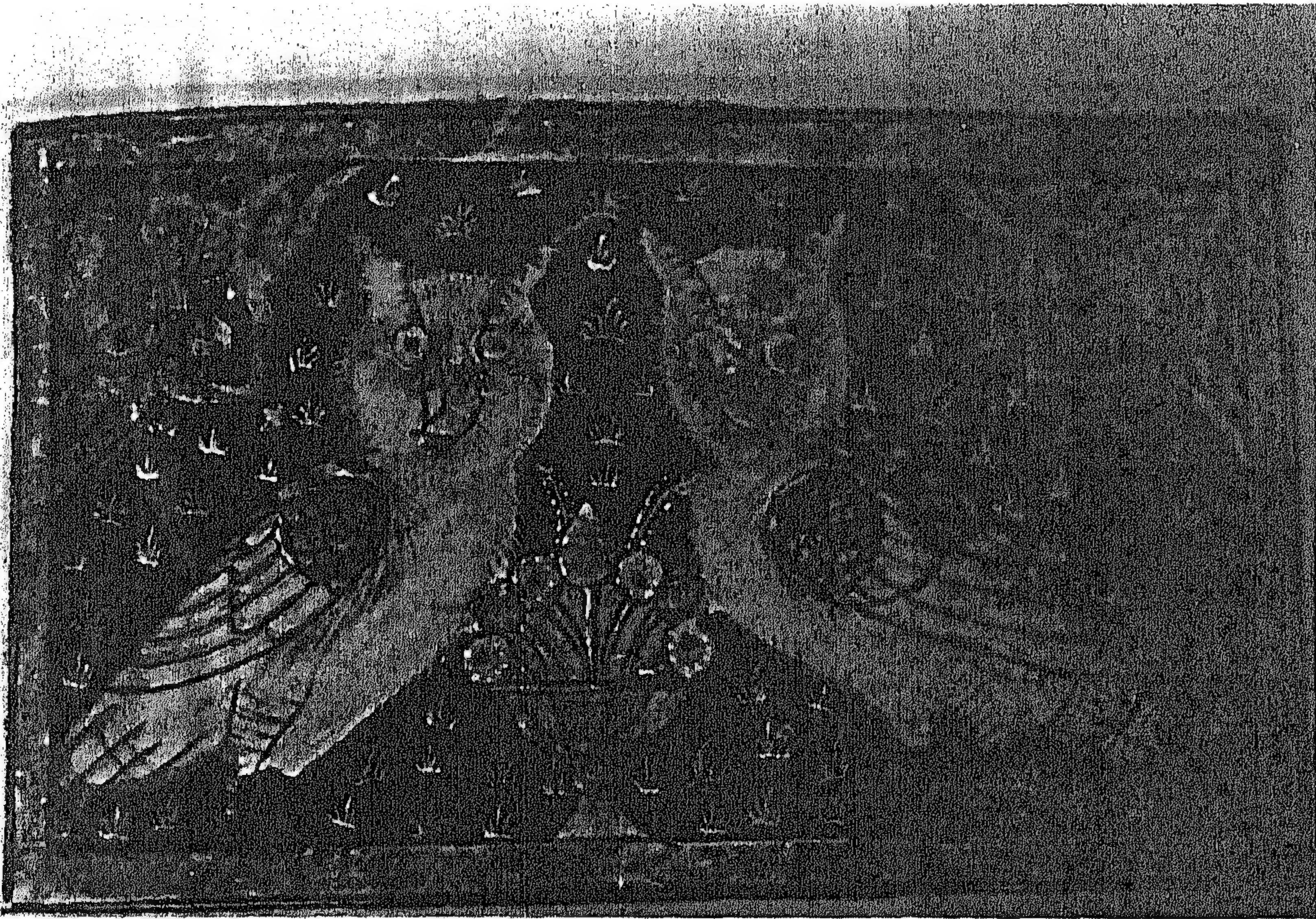
(٧٤٠ هـ . ١٣٤٠ م) . نقلاً عن :

David Talbot Rice : Islamic Art



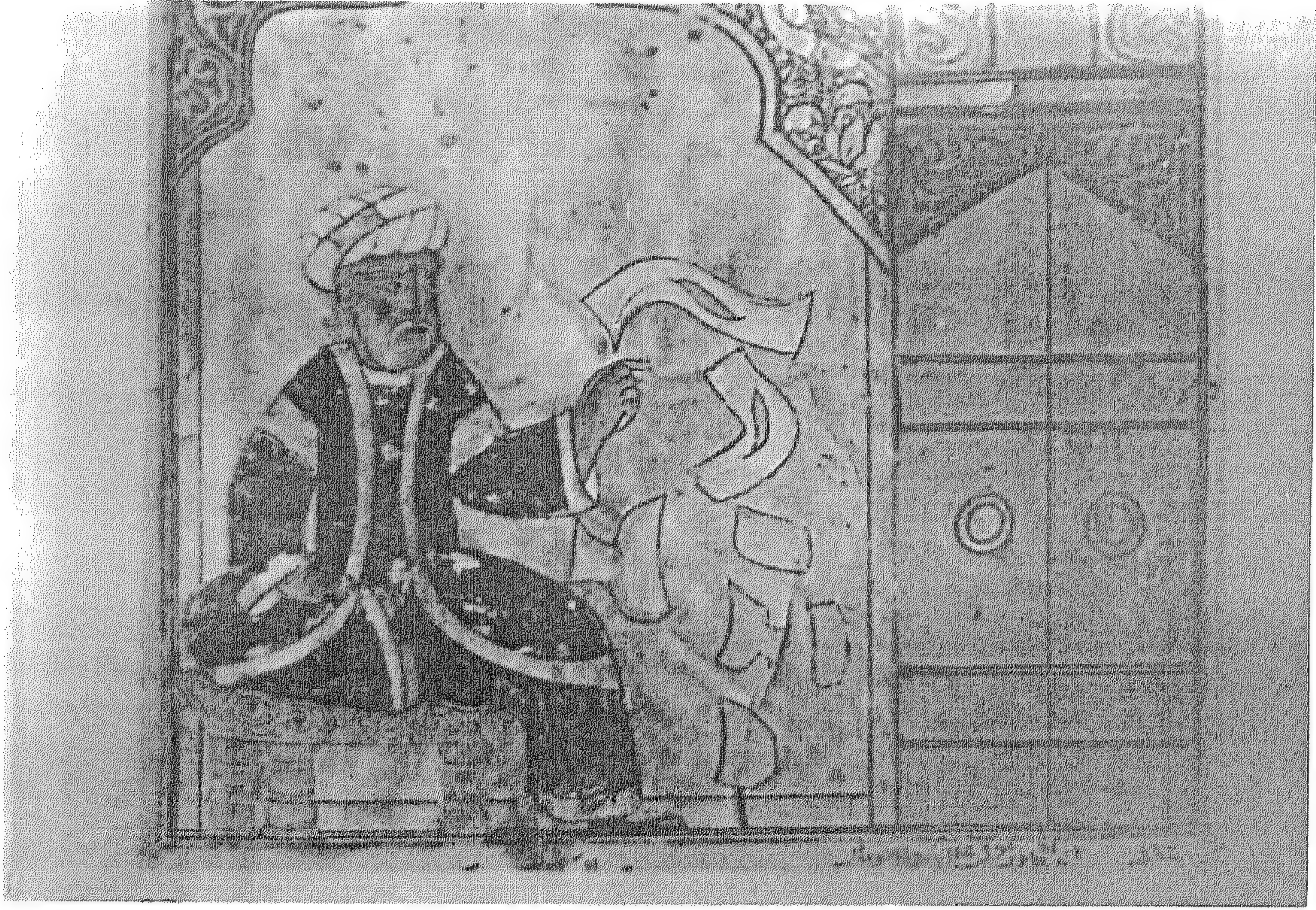
لوحة رقم (١٢٧)

مشكاة من النحاس المكفت بالفضة بمتحف
الفن الإسلامي بالقاهرة تنسب إلى مصر
خلال القرن (٨ هـ - ١٤ م).
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٢٨)

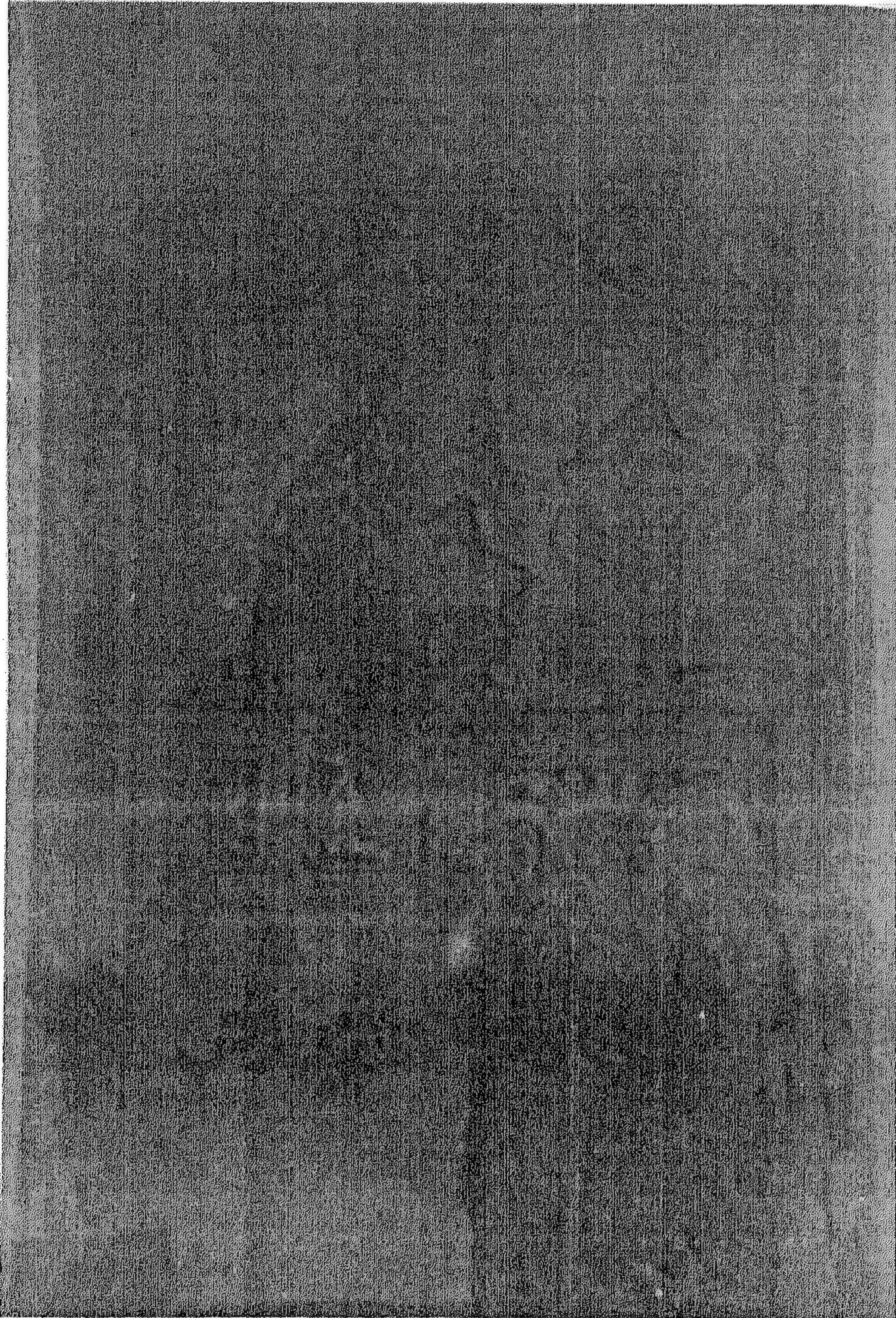
صورة من مخطوط كشف الأسرار بالمكتبة السليمانية باستانبول تمثل تصويرة اليوم
نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٢٩)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل شخص يجلس على مقعد

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٠)

صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل

بالمتحف القبطي بالقاهرة تمثل بولس

الرسول يعلم تلاميذه .

نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي :

التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١٣١)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل أبا زيد السروجي وزوجته أمام قاضي تبريز
نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



لوحة رقم (١٣٢)

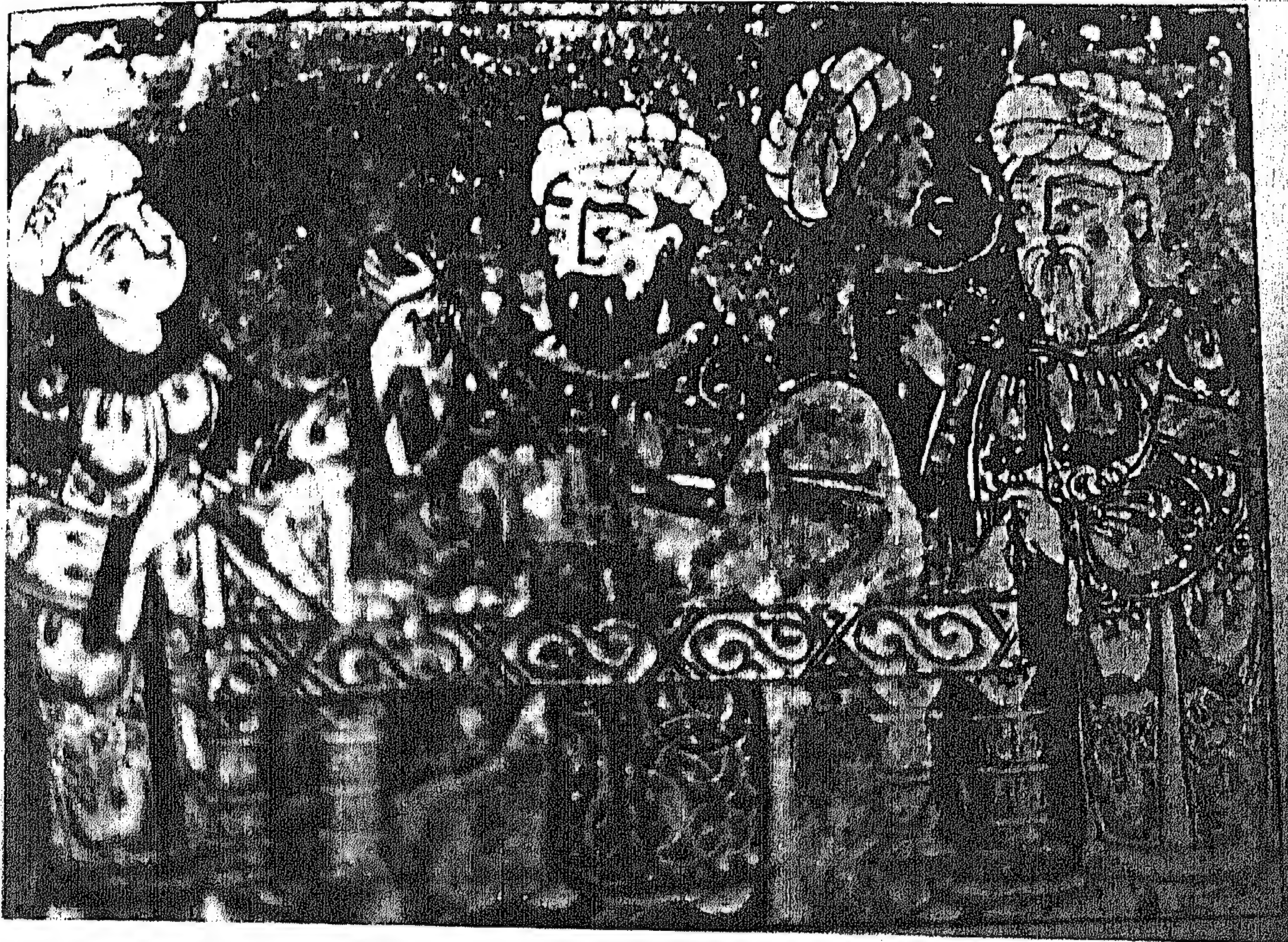
صورة من المخطوط السابق تمثل أبا زيد بين يدي حاكم مرو
نقلًا عن : زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية



لوحة رقم (١٣٣)

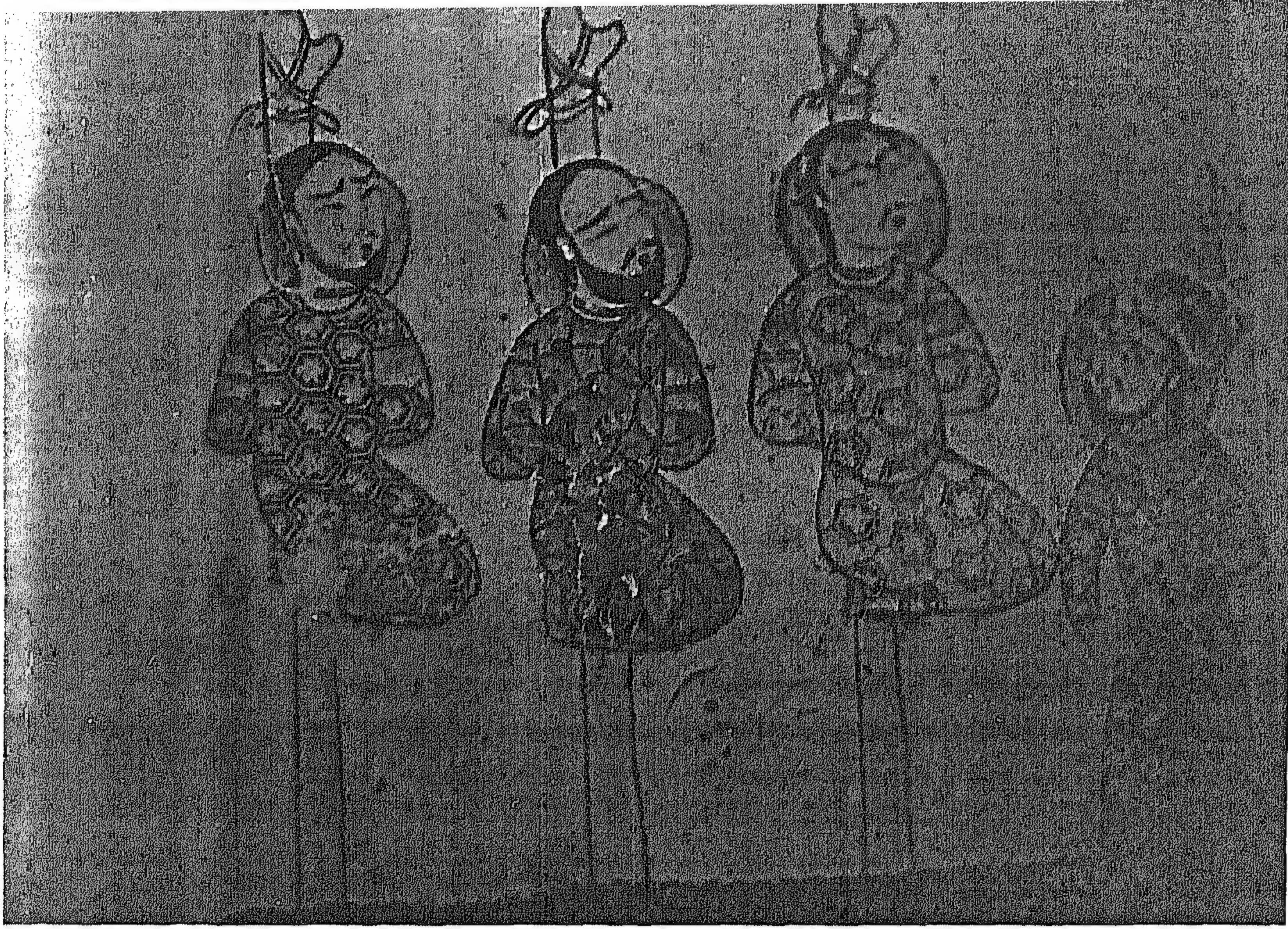
صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة
البريطانية بلندن تمثل أبا زيد السروجي مريض
وملازم الفراش .

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل نفس موضوع الصورة السابقة
نقلًا عن : حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية



لوحة رقم (١٣٥)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل ثلاثة رجال معلقون في مشنقة

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٦)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمير وزيانا تمثل أم جعفر بنت المنصور أمام بركة السمك

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٣٧)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية باكسفورد تمثل أبا زيد يتطفل على نخبة جمعها مجلس طرب

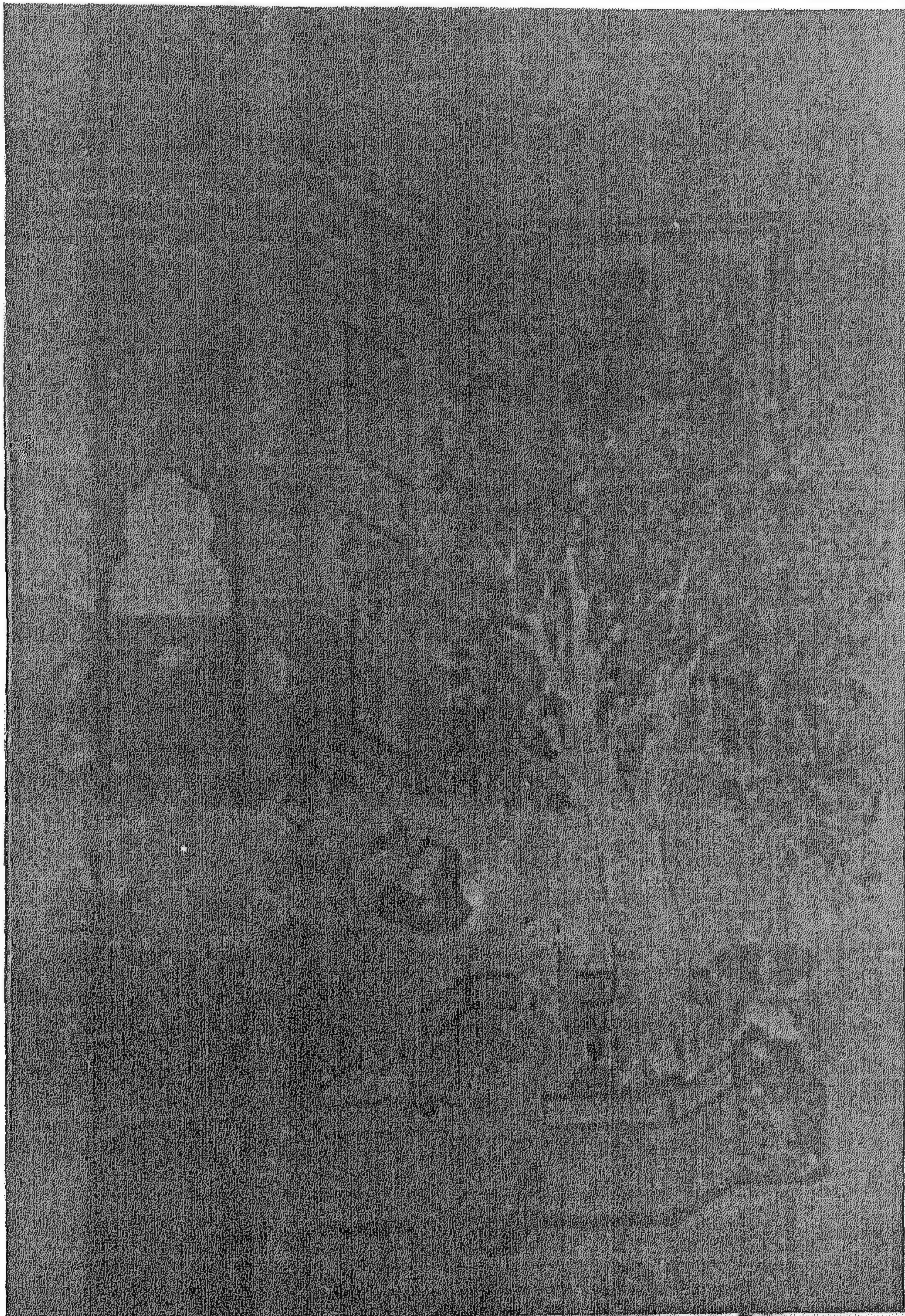
نقلًا عن : Thomas , w . Arnold : Painting in Islam :



لوحة رقم (١٣٨)

صورة من مخطوط الرسائل وأعمال الرسل
بالمتحف القبطي بالقاهرة وتمثل أربعة من
الآباء المسيحيين .

نقلًا عن : أبو الحممد محمود فرغلي :
التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه



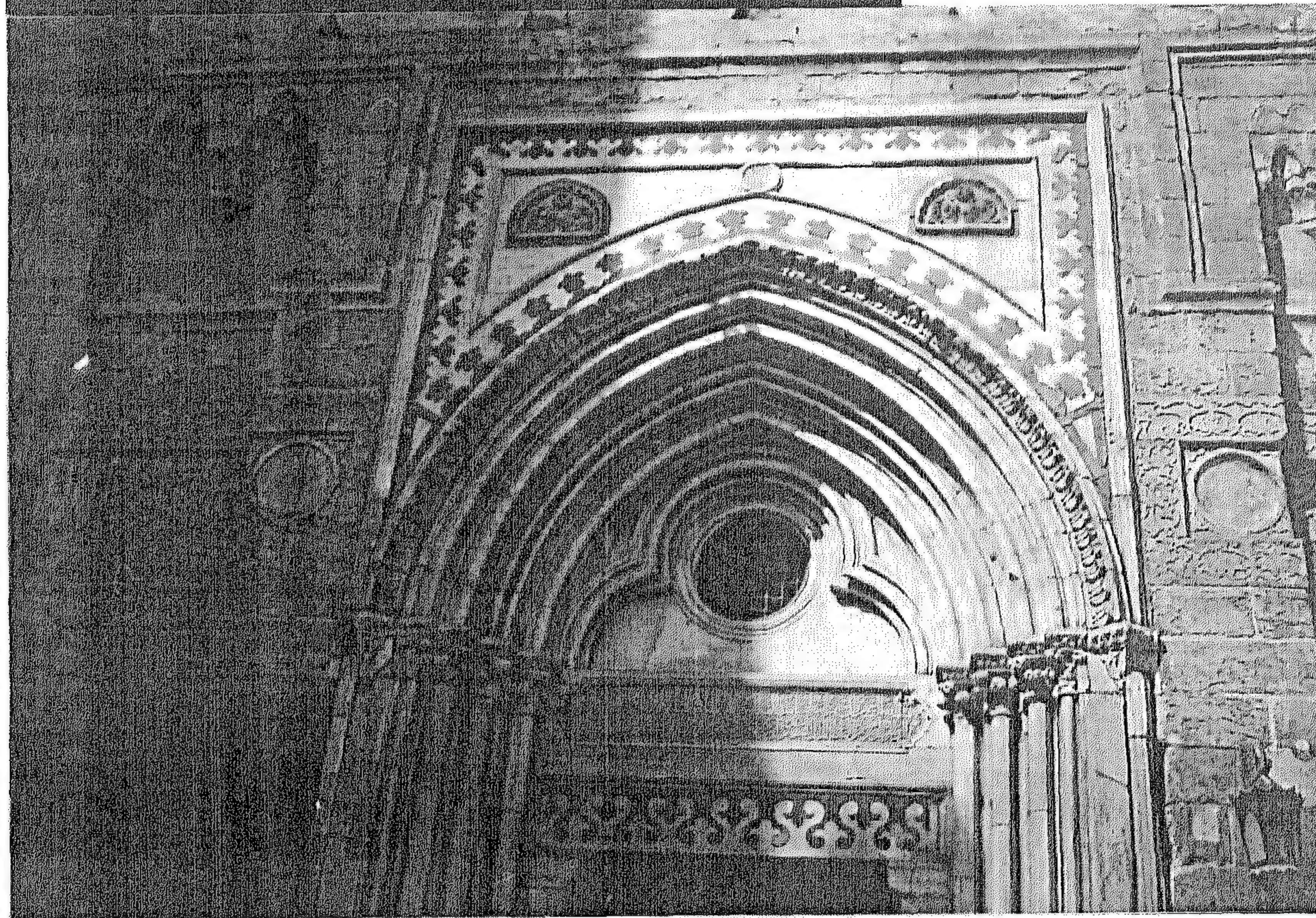
لوحة رقم (١٣٩)

صورة من مخطوط خمسة نظامي بالمتحف

البريطاني بلندن تمثل ليلي والمجنون

يتعلمون في المسجد .نقلًا عن :

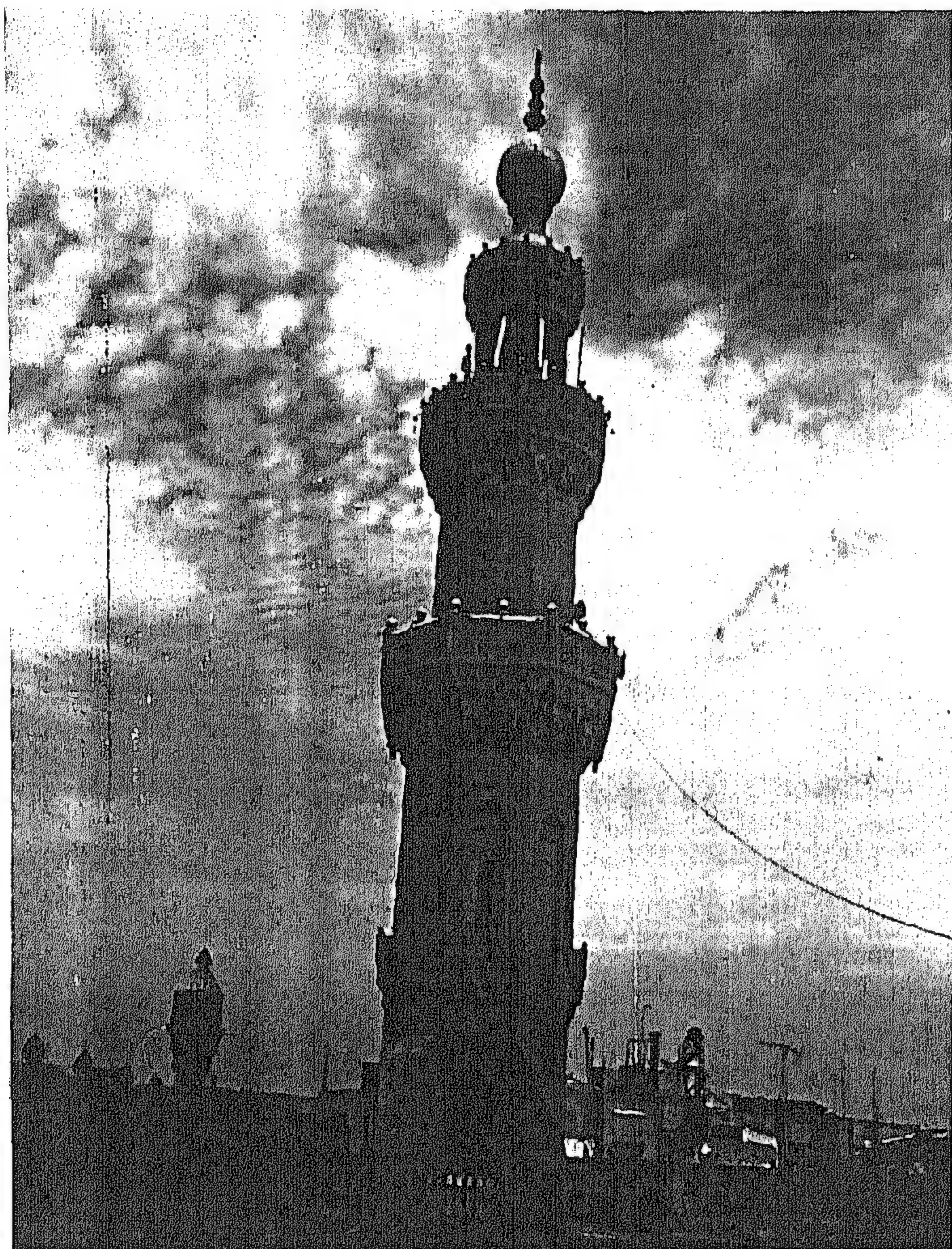
Mohammad A. H, Zeinhom : Cultural
continuity in Islamic art.



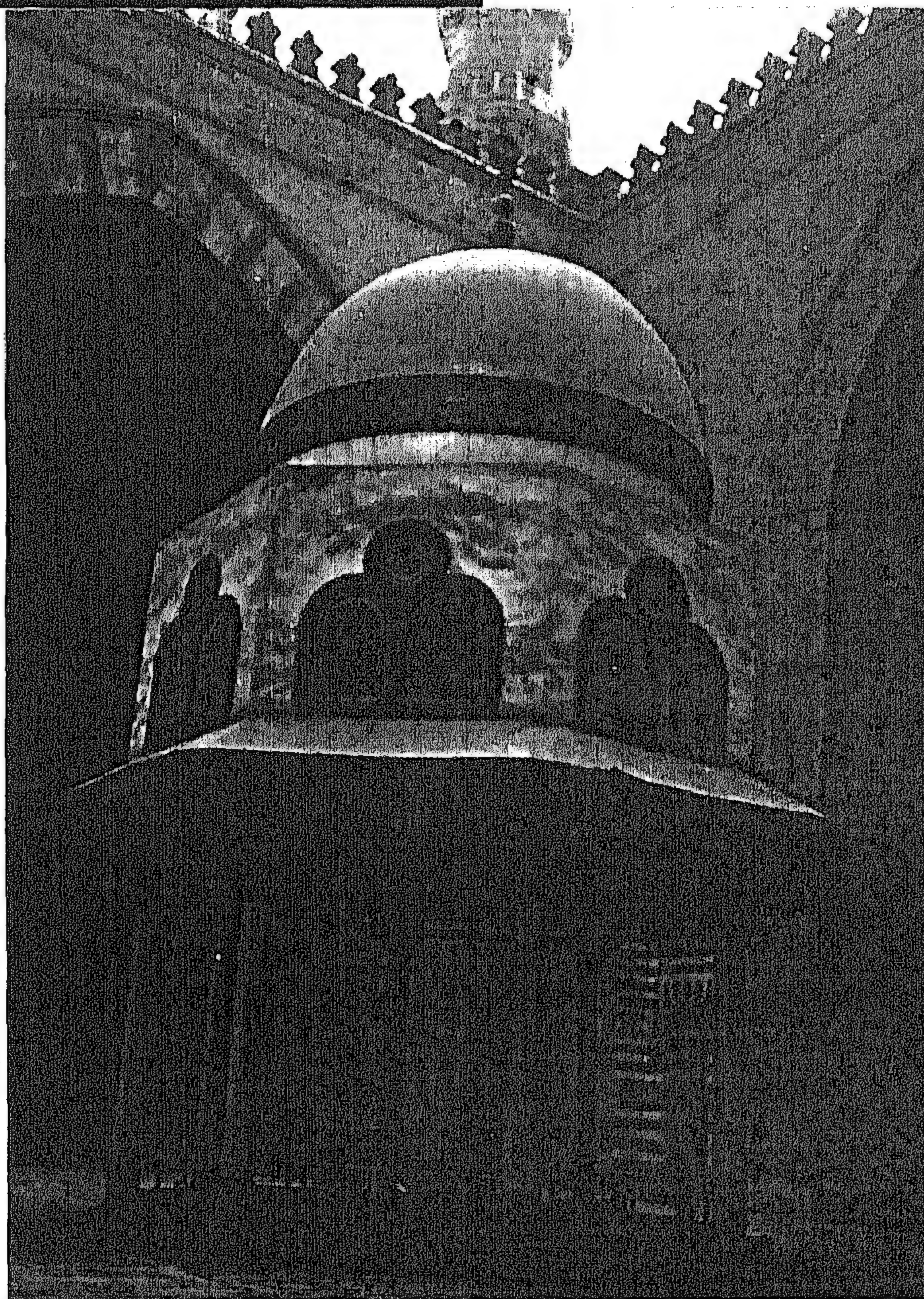
لوحة رقم (١٤٠)

عقد مدخل مدرسة الناصر محمد بن قلاوون

نقلًا عن : مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بشارع المعز



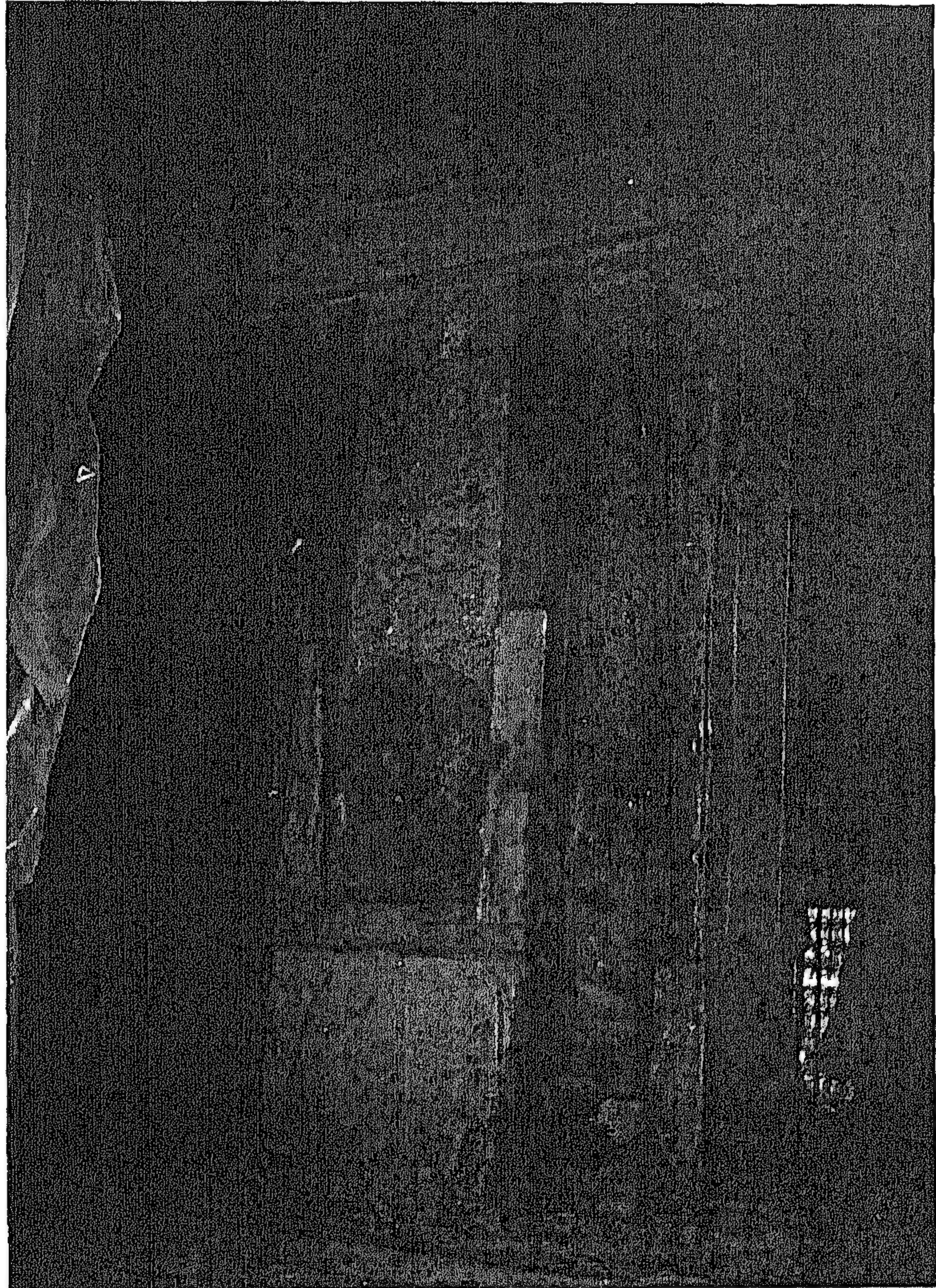
لوحة رقم (١٤١)
 مئذنة مسجد الطنبغا المارداني
 نقلاً عن : مسجد الطنبغا المارداني



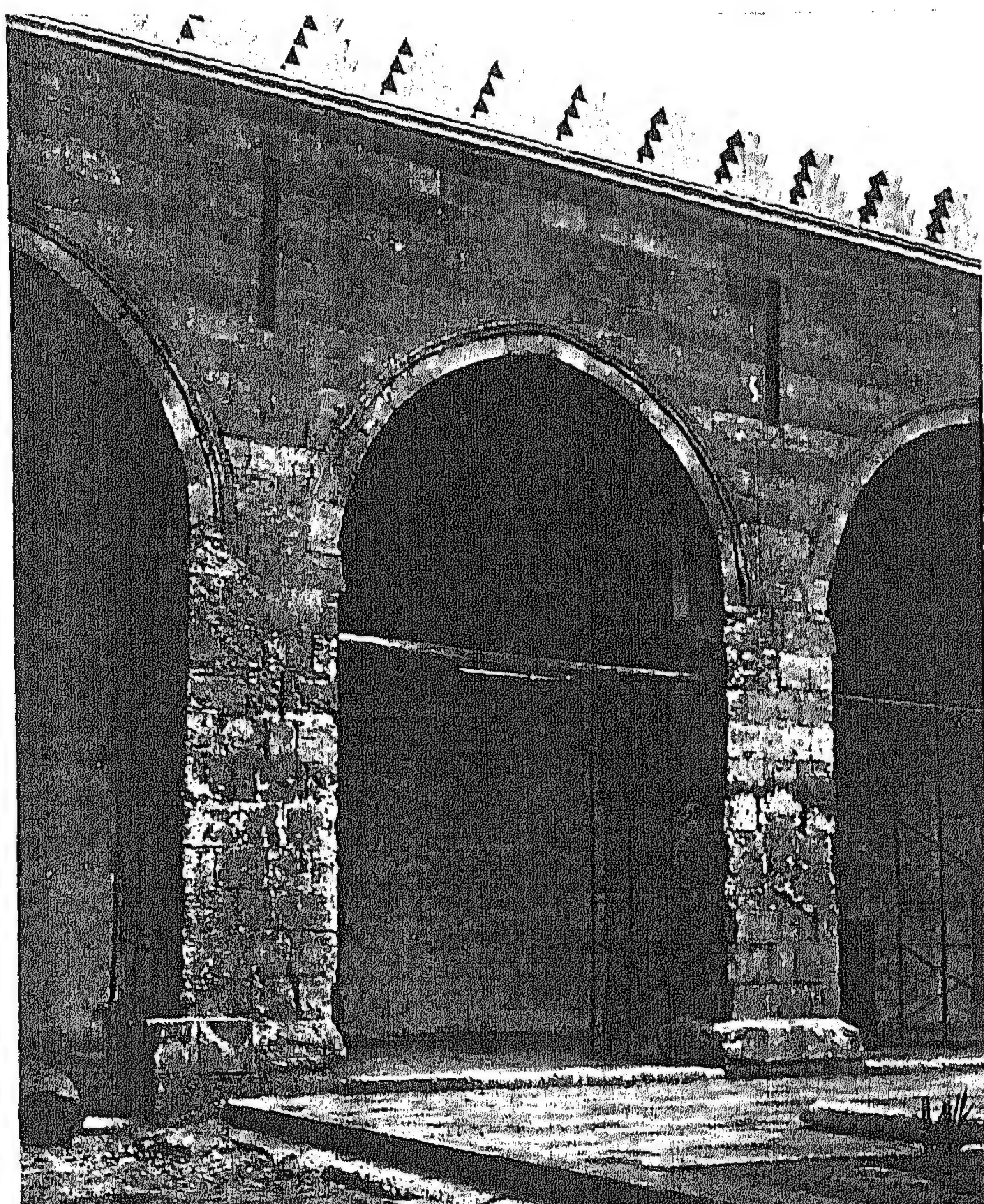
لوحة رقم (١٤٢)
 مiazza مسجد السلطان حسن .
 نقلاً عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (١٤٣)
إحدى الدعامات بمسجد آق سنقر
نقلًا عن : مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)



لوحة رقم (١٤٤)
إحدى أشكال الدعامات بمجموعة
السلطان قلاوون .
نقلًا عن : مجموعة السلطان قلاوون
بشارع المعز



لوحة رقم (١٤٥)

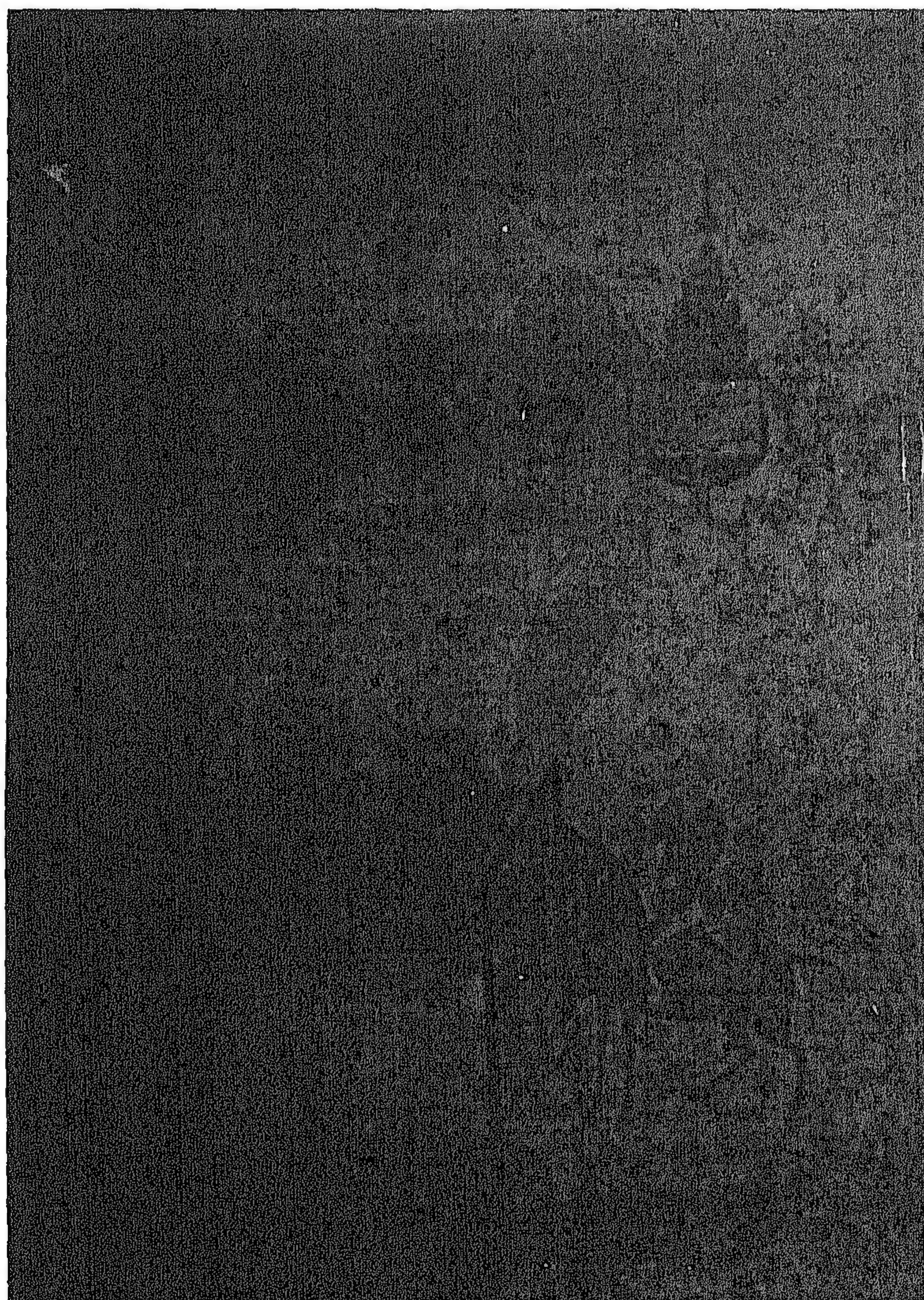
نموذج آخر من أشكال الدعامات بمسجد
آق سنقر .

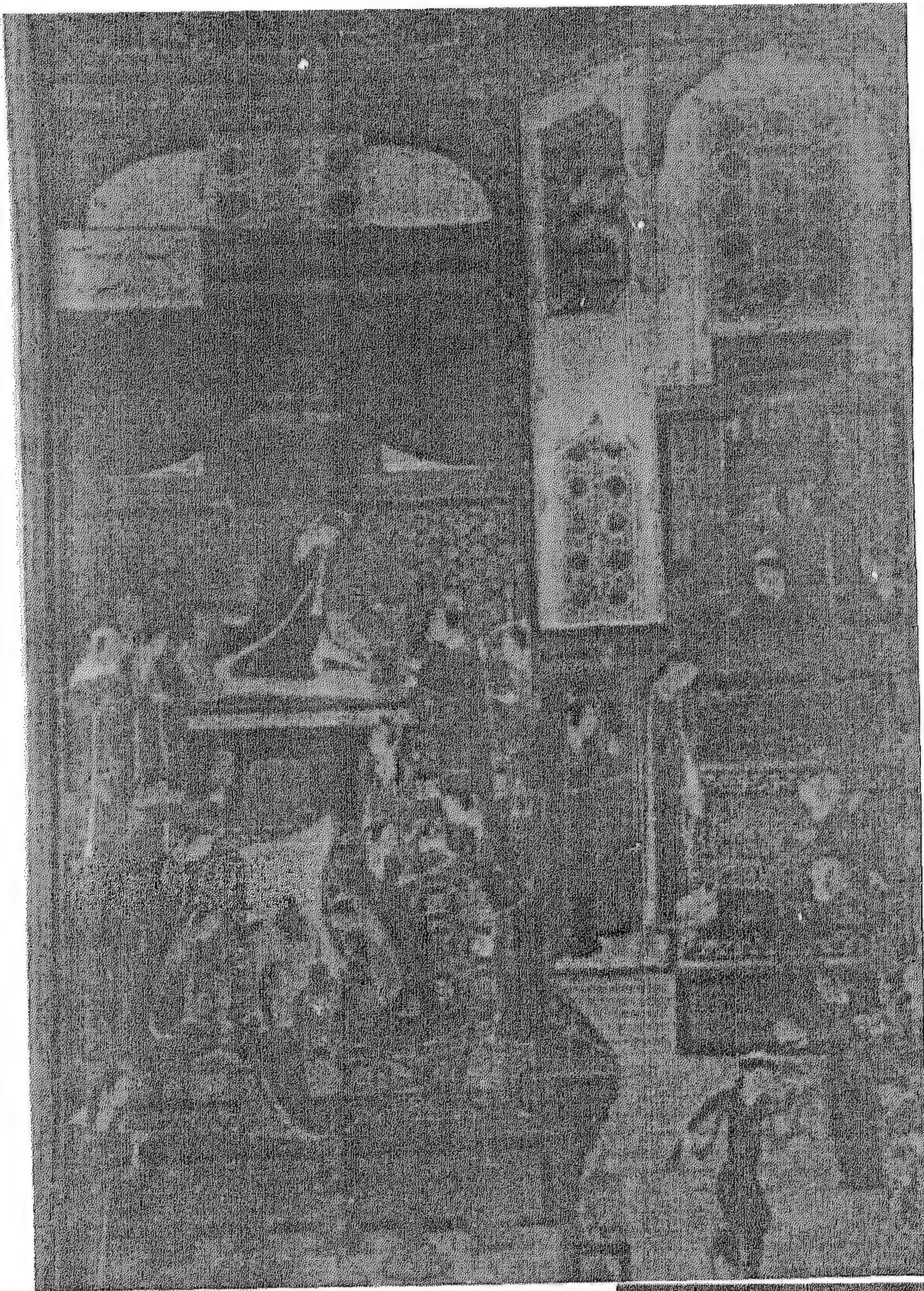
نقلًا عن : مسجد آق سنقر (الجامع الأزرق)

لوحة رقم (١٤٦)

صورة من مخطوط منظومات خواجو كرماني
بالمتحف البريطاني بلندن تمثل الأمير هماي
يقف على باب الأميرة همايون .

نقلًا عن : Sheila R. Canby : Persian painting





لوحة رقم (١٤٧)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل الاحتفال

بزواج الأمير هماي من الأميرة همايون .

نقلًا عن : Eleanor Sims : Persian painting and its sources

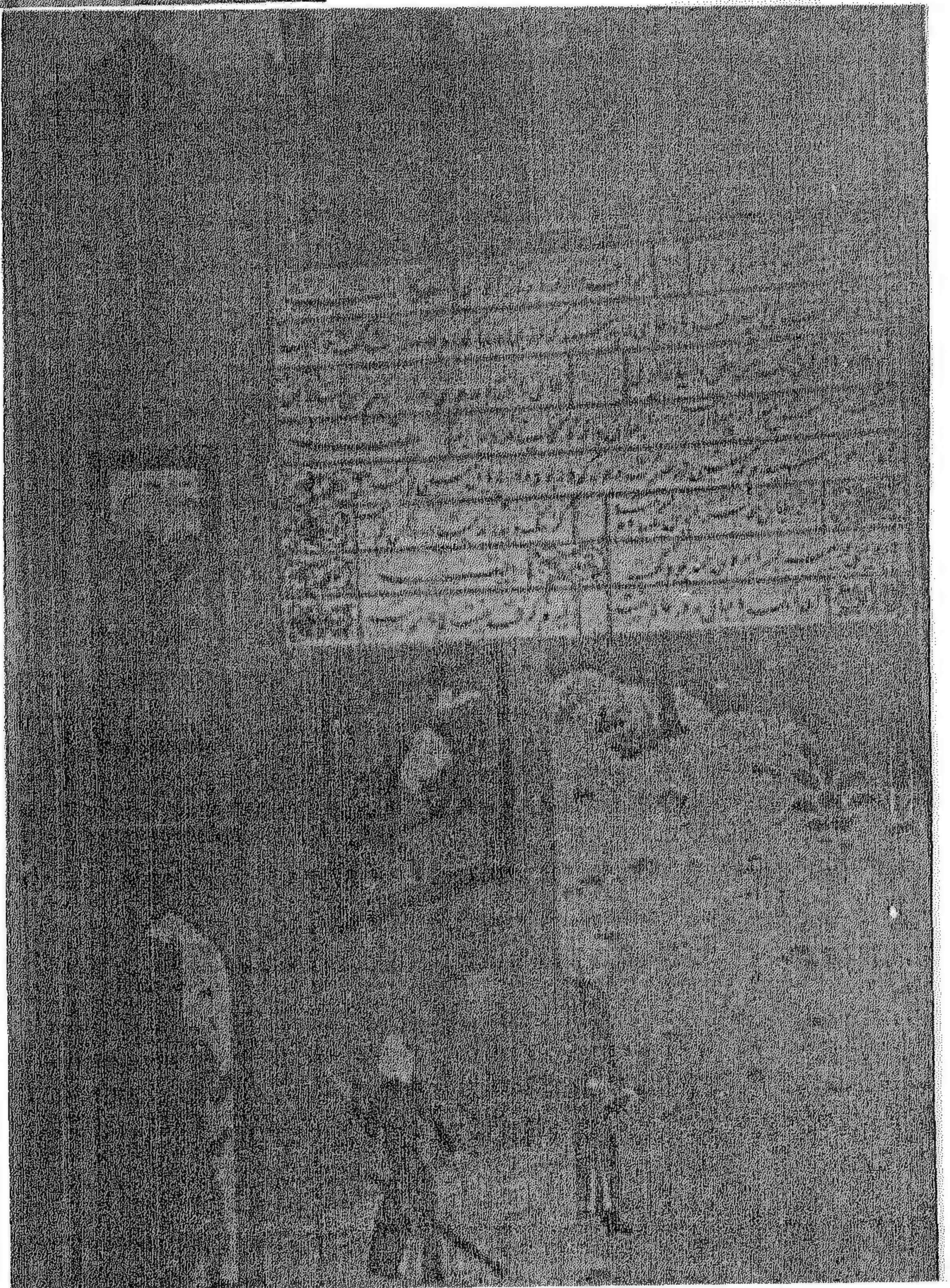
لوحة رقم (١٤٨)

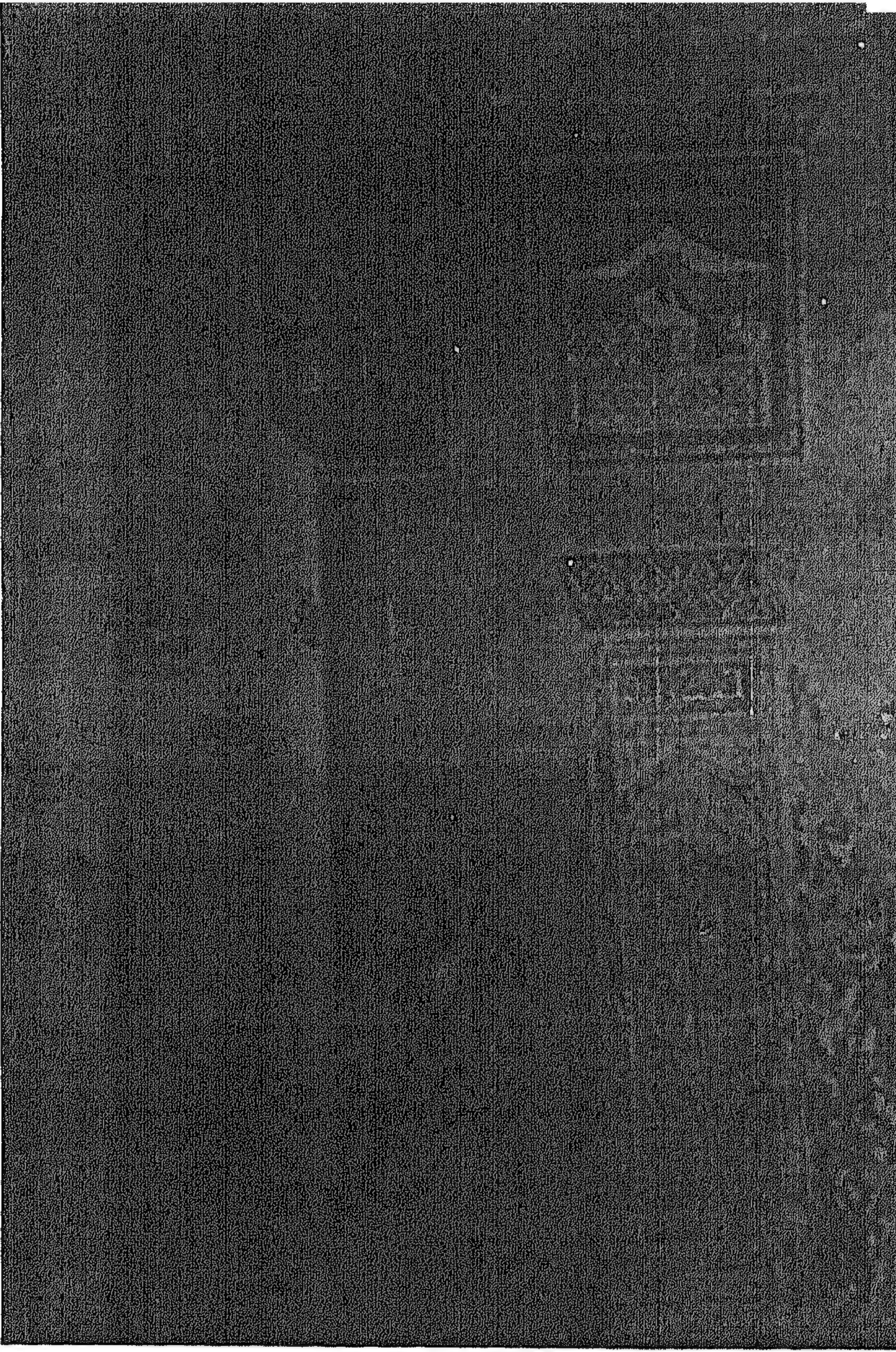
صورة من مخطوط جلستان سعدي بمكتبة

تشتربيتي بدبلن تمثل محادثة بين الوزير

الدرويش والملك . نقلًا عن :

Eleanor Sims : Persian painting and its sources





لوحة رقم (١٤٩)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل

شخصاً يقف عند باب محبوبته .

نقلًا عن : أبو الحمد محمود فرغلي :

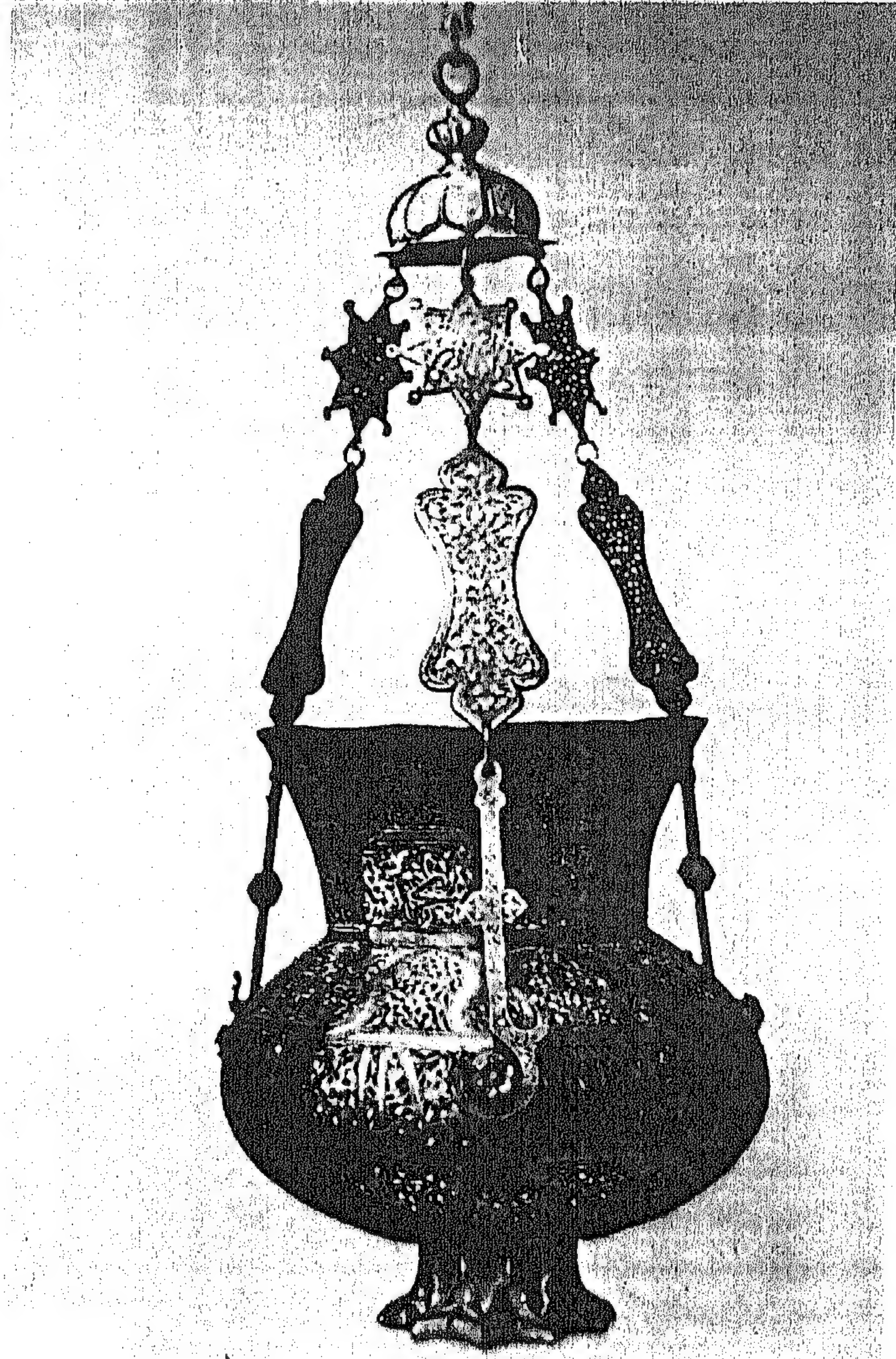
التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه

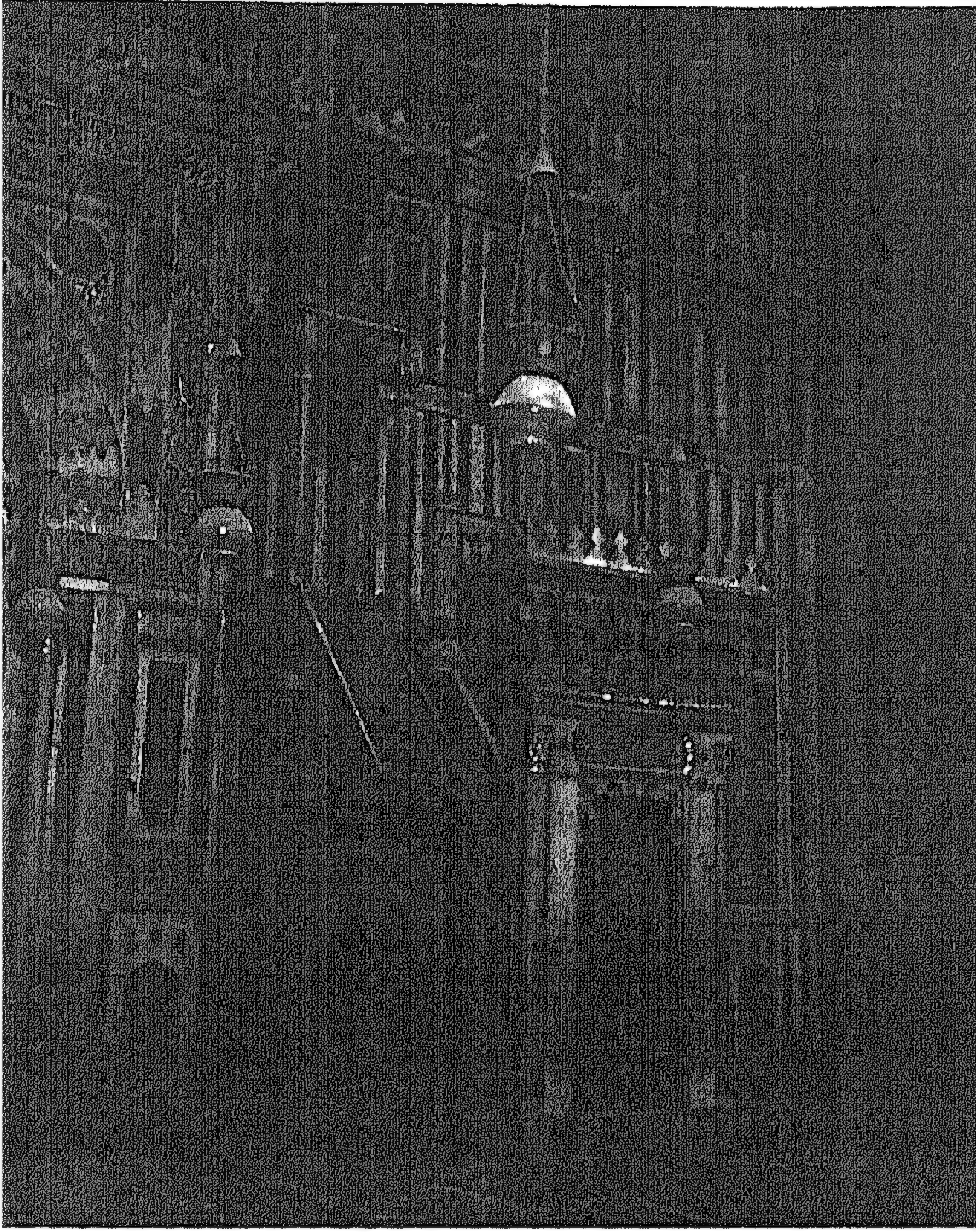
لوحة رقم (١٥٠)

مشكاة من البرونز باسم السلطان بيبرس ترجع

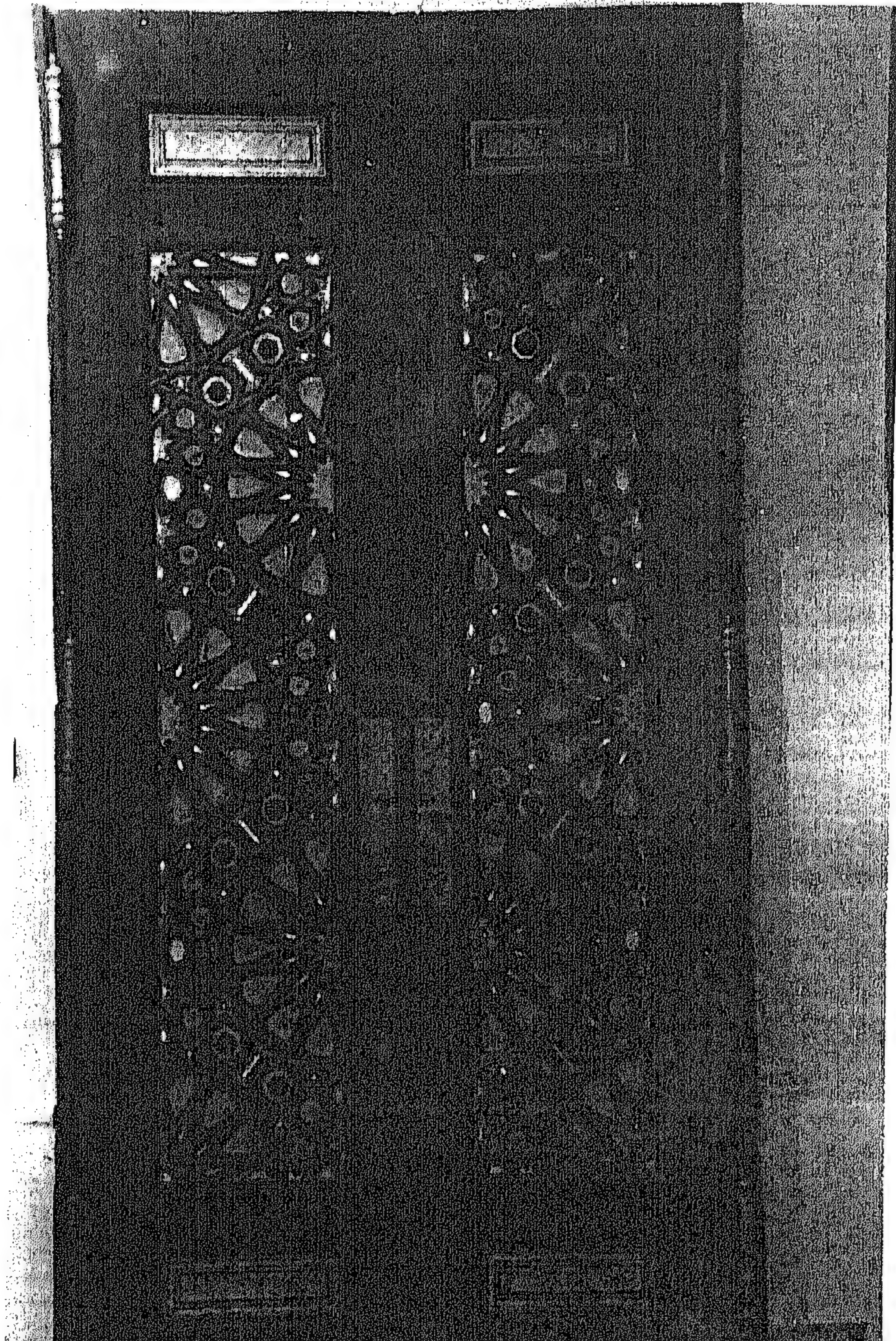
إلى القرن (١٢ هـ . ١٣ م) .

نقلًا عن : Lane , Poole : art of the Saracens

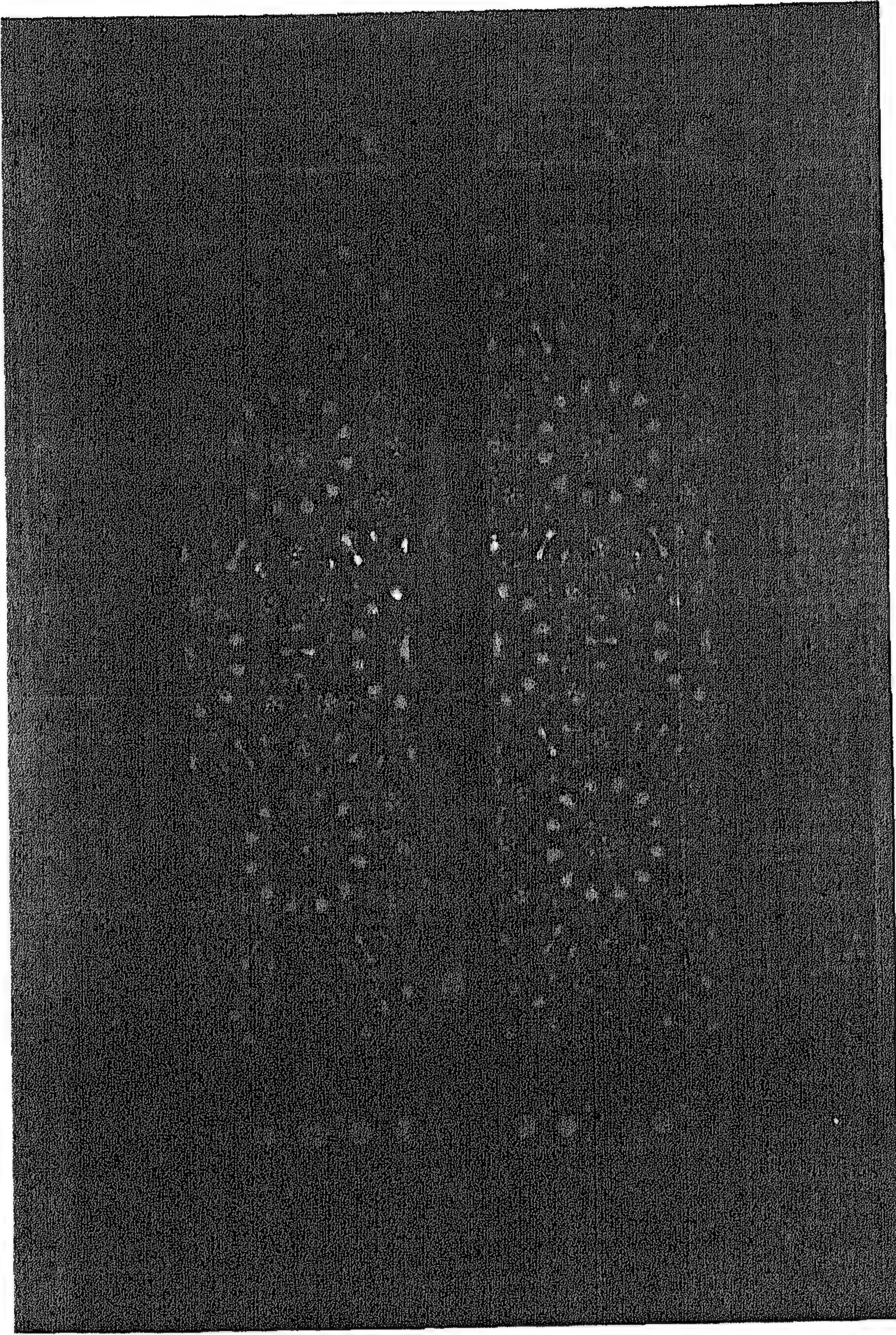




لوحة رقم (١٥١)
المنبر الرخامي بمدرسة السلطان حسن
نقلًا عن : مدرسة السلطان حسن



لوحة رقم (١٥٢)
باب خشبي بمتحف الفن الإسلامي
بالقاهرة .
نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



لوحة رقم (١٥٣)

أحد الأبواب الخشبية بمسجد المؤيد شيخ

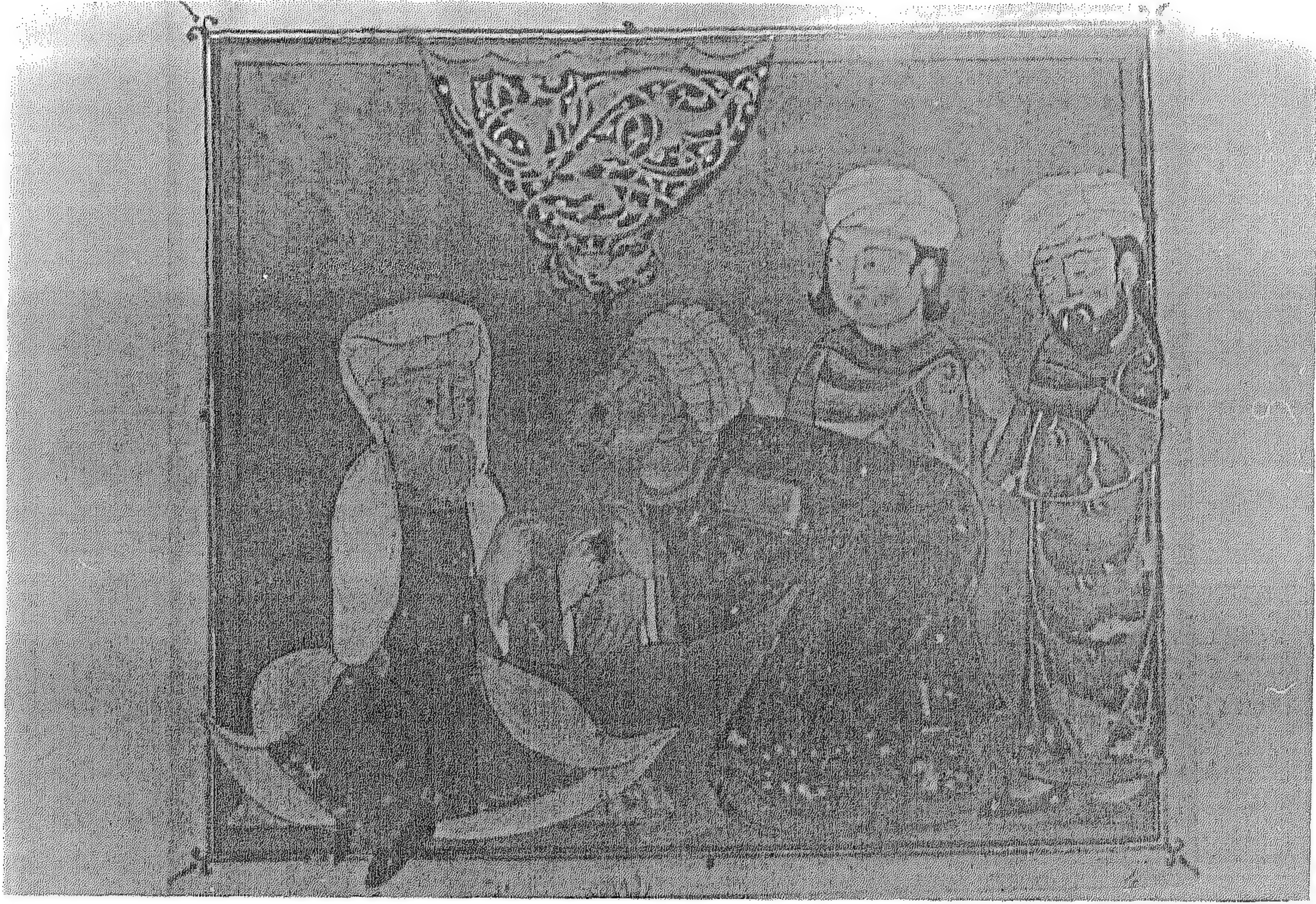
نقلًا عن : مسجد المؤيد شيخ



لوحة رقم (١٥٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البريطانية تمثل أبا زيد السروجي وولده يتسولان من الحارث

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting



لوحة رقم (١٥٥)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل أبا زيد السروجي يتوسل إلى قاضي المعرة

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting

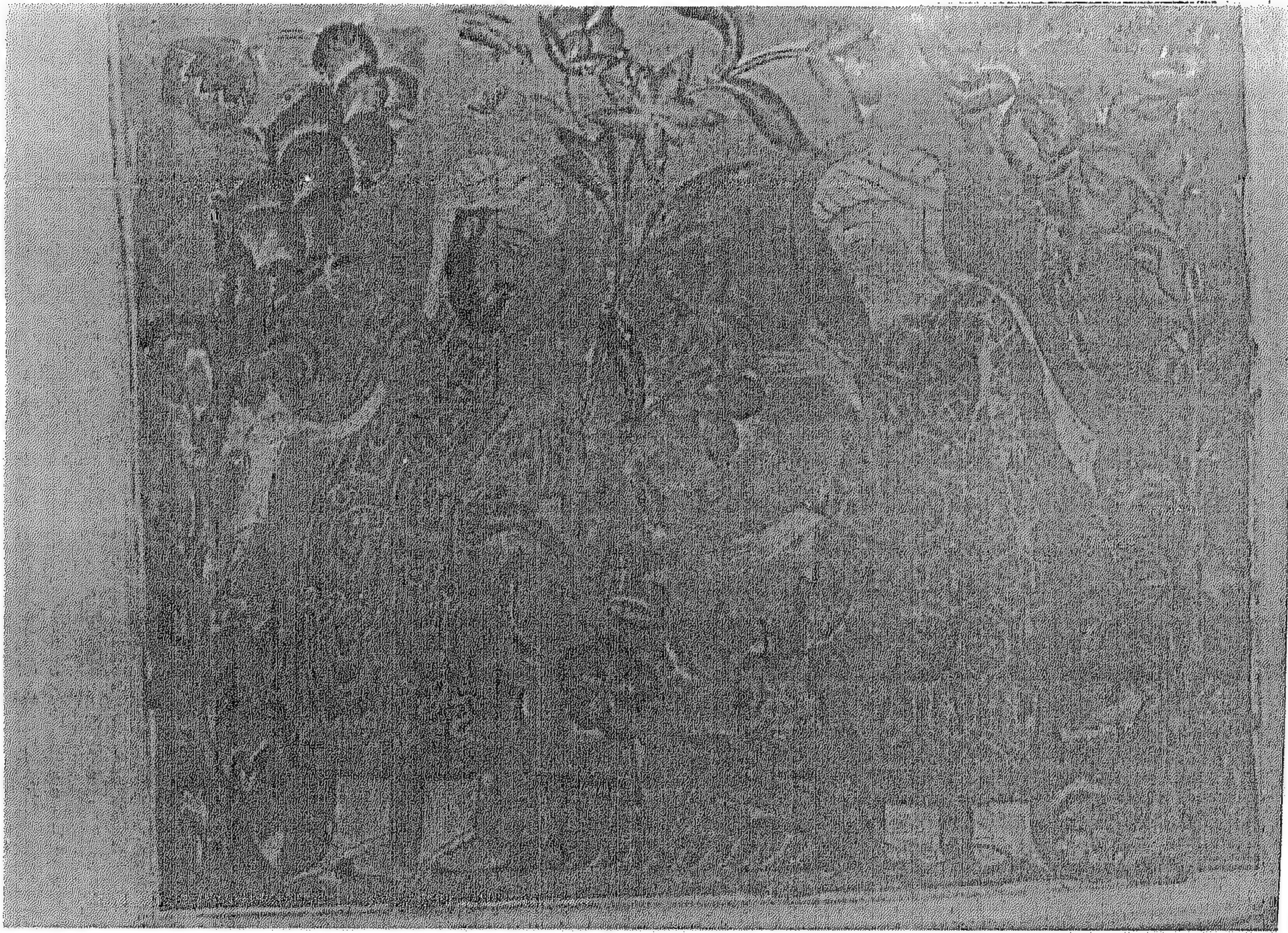
c



لوحة رقم (١٥٦)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة البودلية باكسفورد تمثل أبا زيد السروجي يساعد الحارث على استعادة بغيره المسروق

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen : Arab Painting



لوحة رقم (١٥٢)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل نفس الموضوع تمثل اثنين في حديث

نقلًا عن : A. Papadopoulo : L'islam et L'art Musulman :



لوحة رقم (١٥٨)

صورة من مخطوط كليلة ودمنة بالمكتبة البودلية باسكفوردي تمثل بعض أشكال الحيوانات

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting :



لوحة رقم (١٥٩)

صورة من نفس المخطوط السابق تمثل

نفس الموضوع .

نقلًا عن : سمير الصايغ : الفن الإسلامي

قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية



لوحة رقم (١٦٠)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمير وزيانا بميلانو تمثل رجل يقود زرافة

نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk Painting :



لوحة رقم (١٦١)

صورة من مخطوط كليله ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل التحقيق في قضية
نقلًا عن : حسن الباشا : موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية



لوحة رقم (١٦٢)

صورة من مخطوط ألعاب الفروسية
بالمتحف الإسلامي بالقاهرة تمثل أحد
ألعاب الفروسية .

نقلًا عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

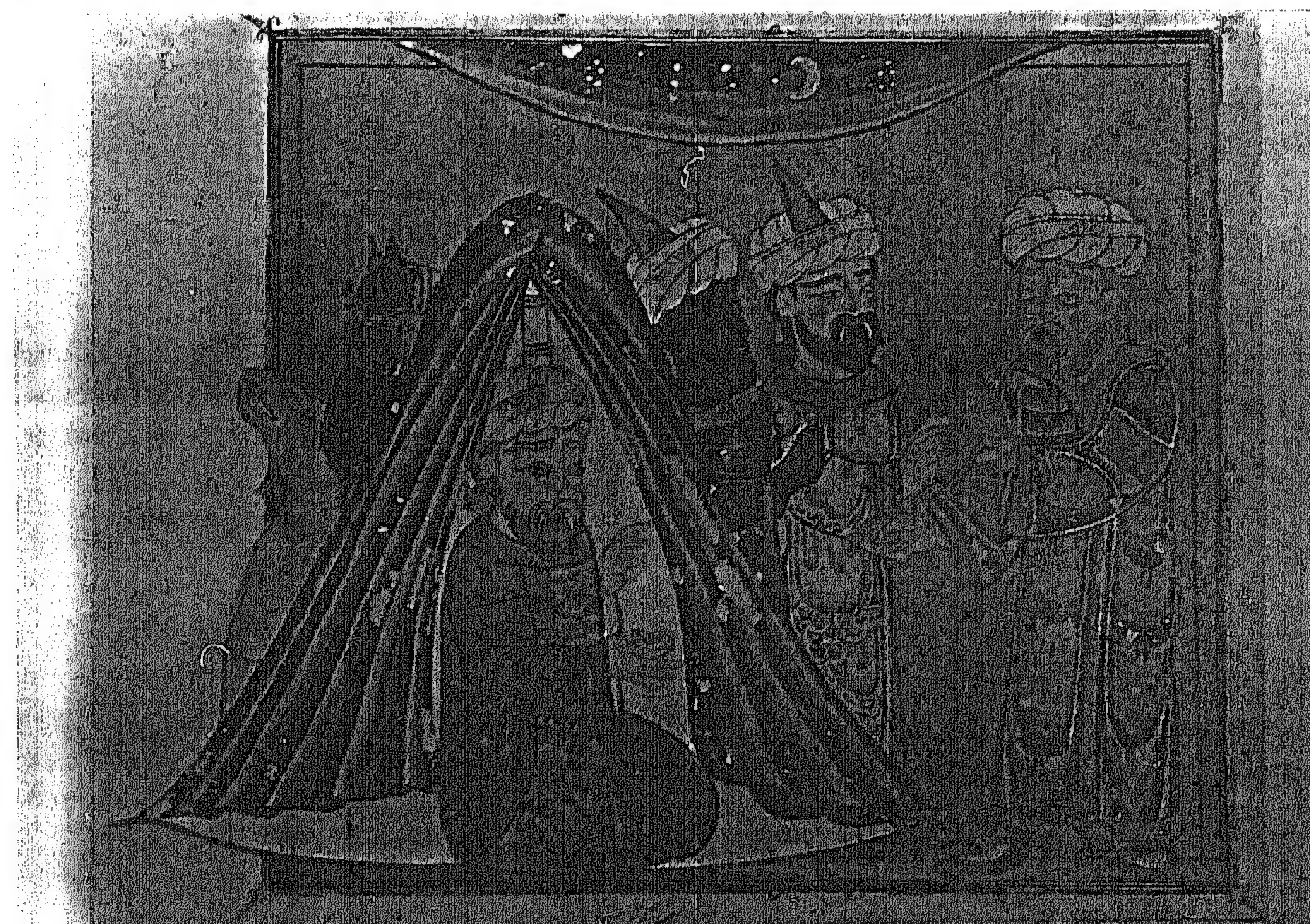
وَكَيْفَ لَيْسَ لِبَابِ الطَّرَادَةِ لَا بَدَّ مِنْهُ وَانَّهُ الْمَوْقِفُ .
بَابُ كَسْرِ الْأَمُودِ وَالْخَلَاصِ مِنْهُ .
يَلْتَمِصُ مَنْ أَرَادَ أَنْ يَخْصِرَ الْعَامُودَ أَنْ يُسَمِّيَ مِنْ
الْقُدْسَانِ أَنْ يَخْجِذَ رُمْحًا مِنْ مِقْدَانٍ يَكُونُ لِمَوْلَاهُ بِأَعْيُنٍ
وَيَسْمَعُهُ حَتَّى لَا يَسْلُحَ بَدَةً وَيَخْجِذَهُ نَصْلًا حَرِيدًا يَكُونُ
رَأْسُهُ زَطْلِينٌ وَيَكُونُ رَأْسُهُ عَلَى صِفَةِ رَأْسِ نَصَابِ
الْإِمْدَادِ وَيَنْصِبُهُ فِيهِ شِمٌّ يَعْمَدُ إِلَى فَرْشٍ عَلَيْهِ الْقَوَا
قُوي تَارِيثُ الرُّقْنَةِ وَيَنْطَلِعُ مِنَ الْحَيْكَلِ عَامُودًا عَلَى قَدَرِ
قُوَّتِهِ وَيَخْفِضُ لَهُ فِي الْأَنْفِ مِقْدَارَ دِنَارٍ وَيَعْمَلُ بِالْحَيْكَلِ



لوحة رقم (١٦٣)

صورة من مخطوط مقامات الحريري
بالمكتبة البريطانية تمثل أبا زيد السروجي
في حديث مع الحارث .

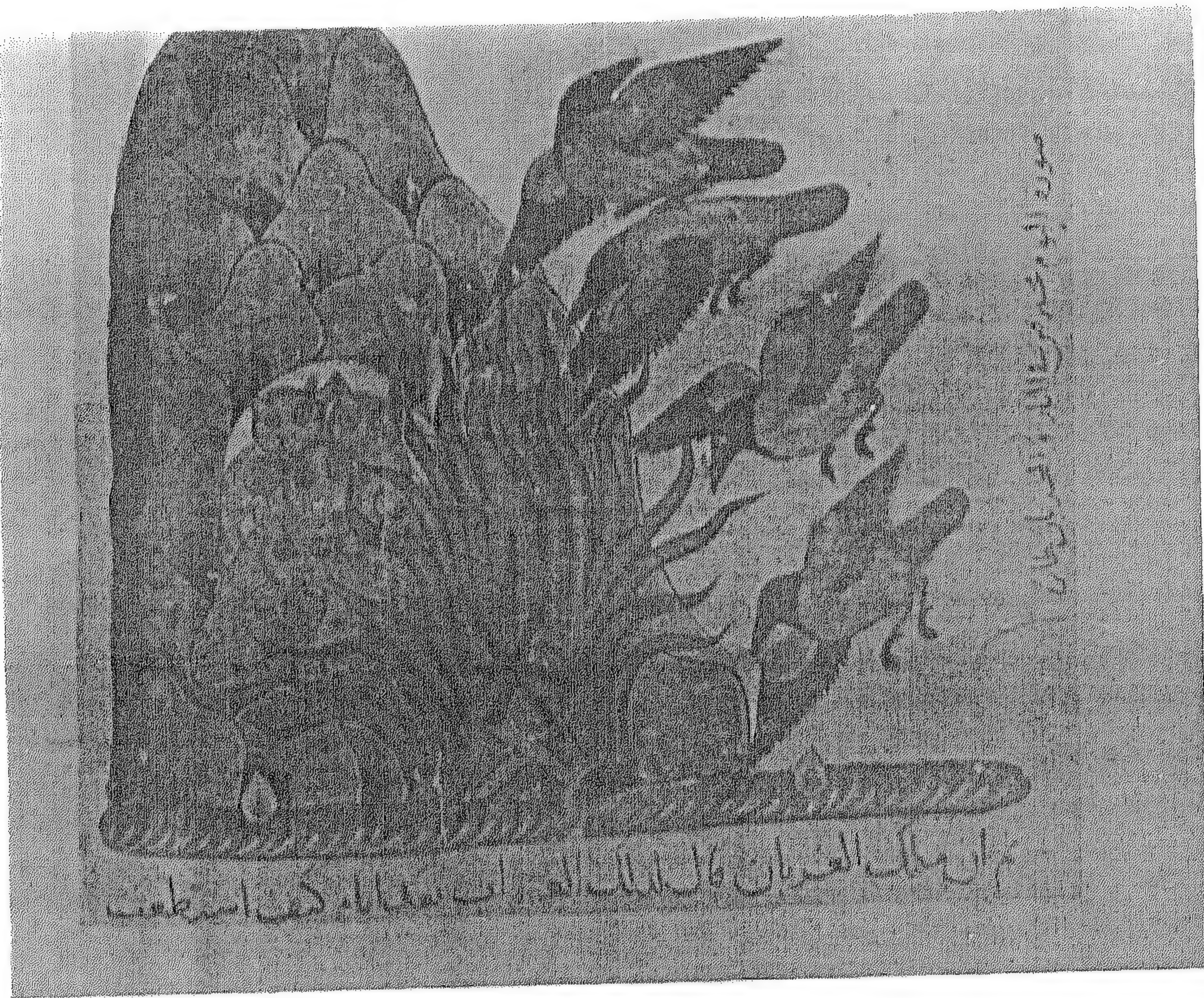
نقلًا عن : Duncan, Haldane: Mamluk
Painting



لوحة رقم (١٦٤)

صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفينا تمثل الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمته

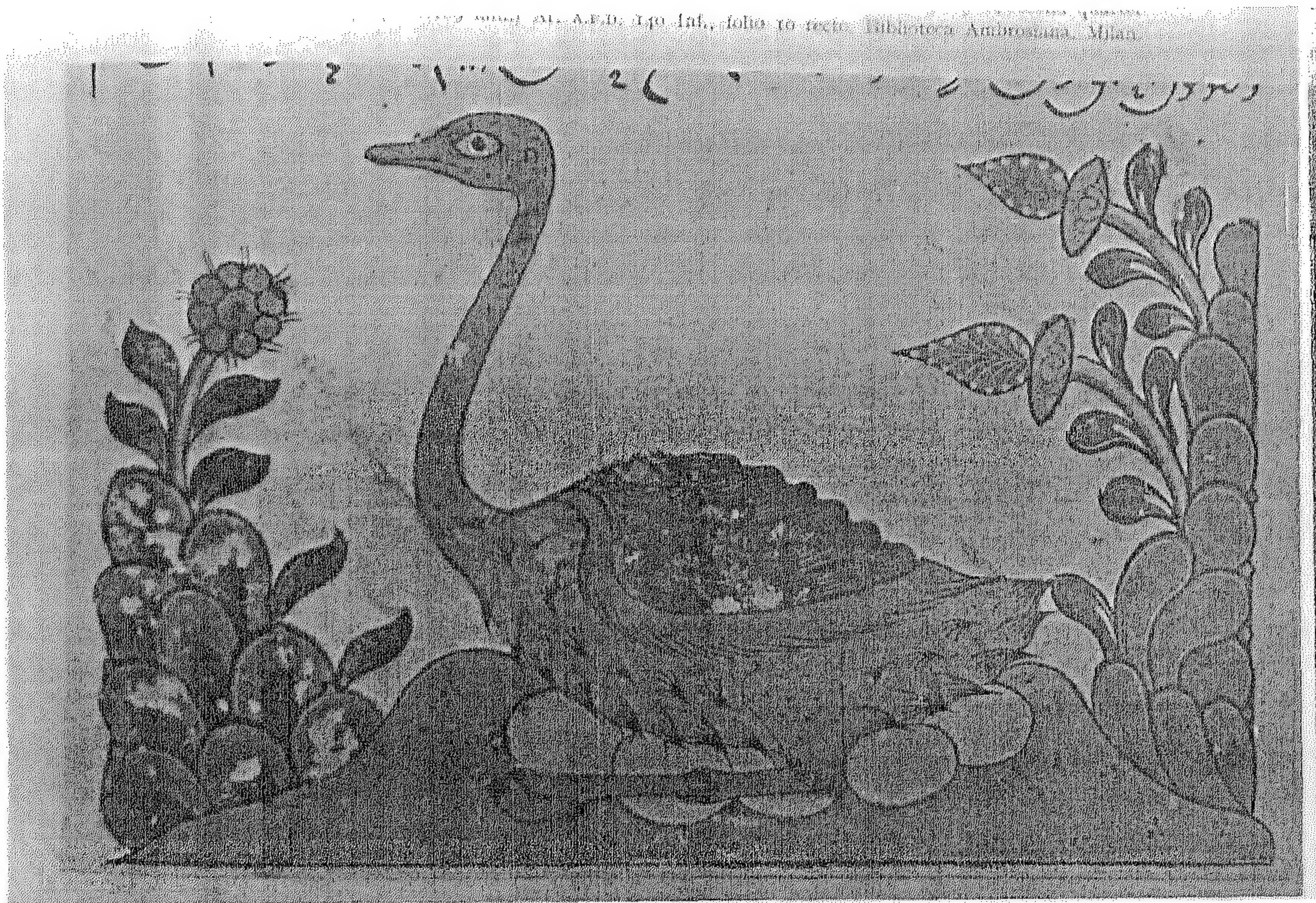
نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٥)

صورة من مخطوط كلية ودمنة بالمكتبة الأهلية بباريس تمثل مجموعة من الطيور

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٦)

صورة من مخطوط كتاب الحيوان بمكتبة الأمير وزيانا تمثل النعامة

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting



لوحة رقم (١٦٧)

صورة من مخطوط مختار الحكم ومحاسن الكلم بمتحف طوبقا سراي باستانبول تمثل سقراط مع اثنين من تلاميذه

نقلًا عن : Richard, Ettinghausen: Arab Painting

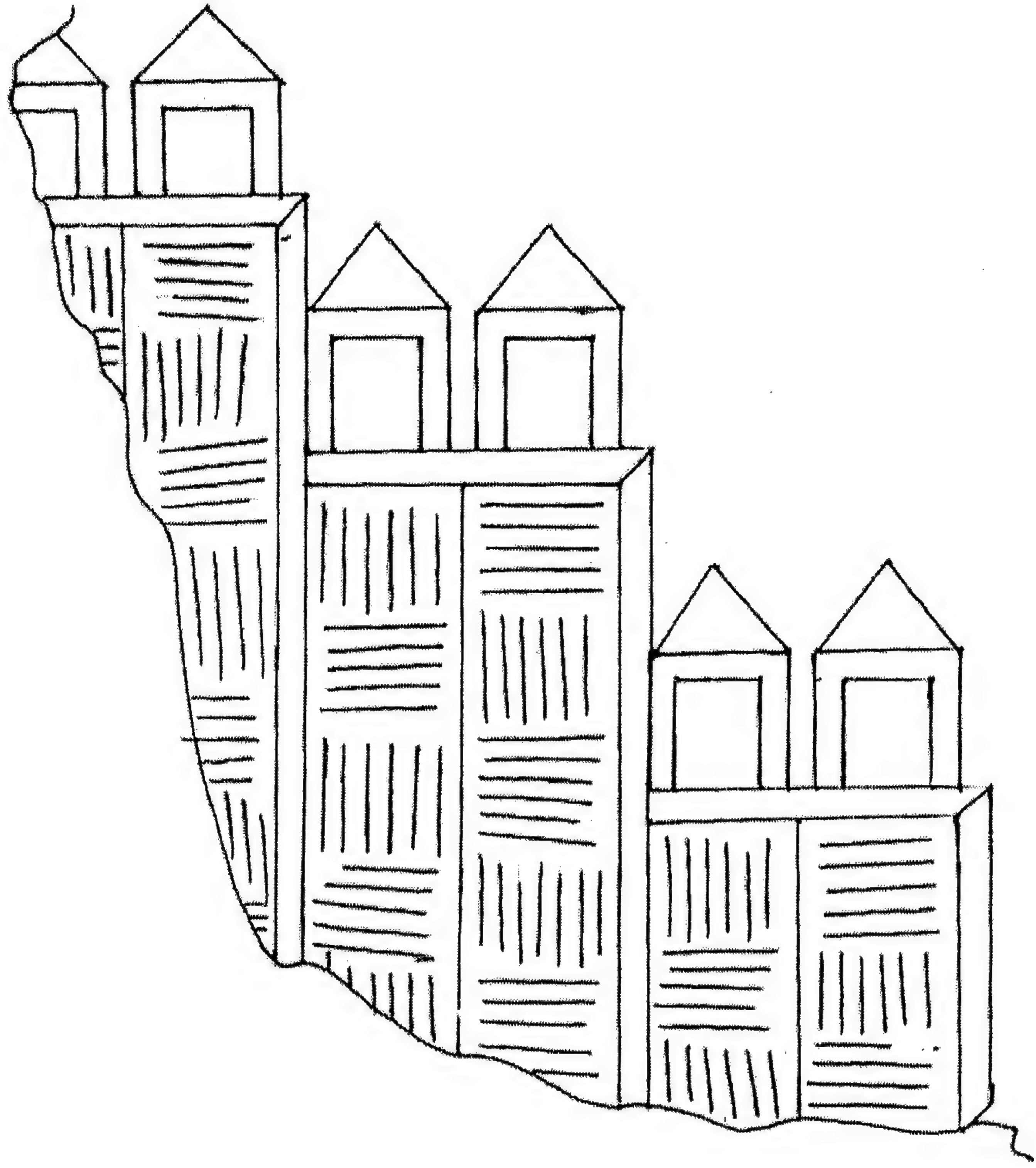


لوحة رقم (١٦٨)

صورة من المخطوط السابق تمثل سولو مع تلاميذه

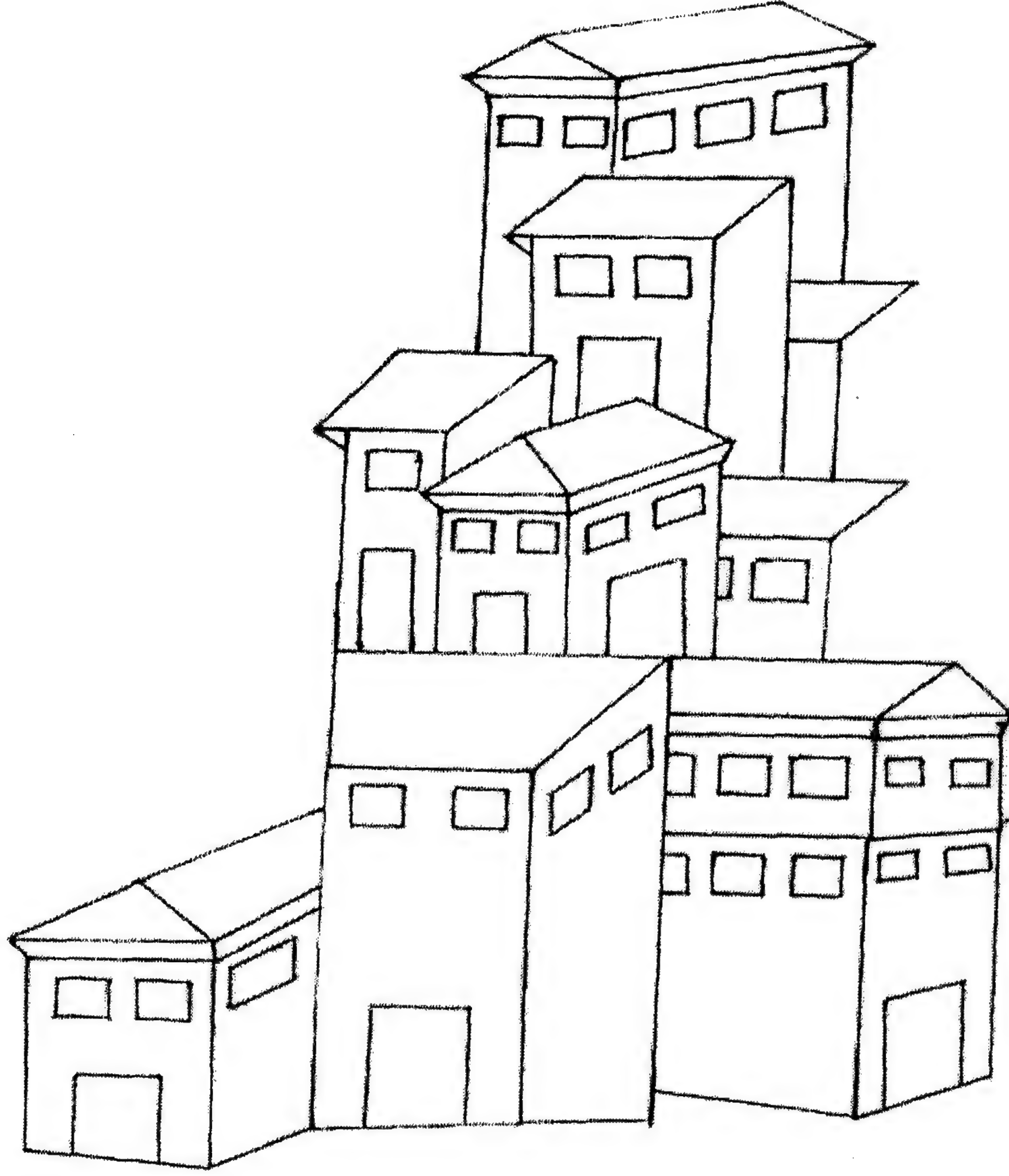
نقلًا عن : A. Papadopoulos : L'islam et L'art Musulman

ثانياً : كتالوج الأشكال



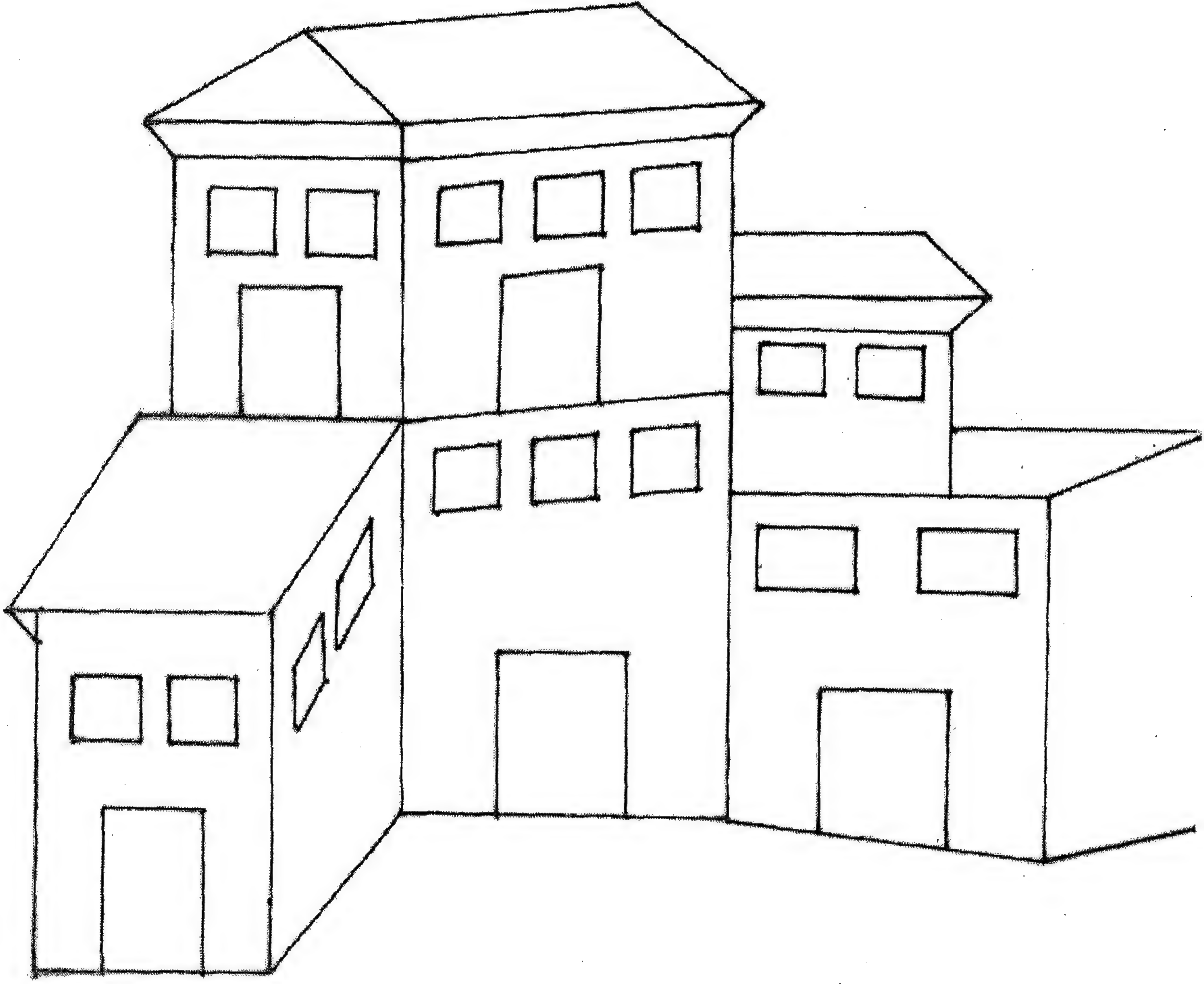
شكل رقم (١)

تخطيط رمزي لإحدى القلاع الحربية بنيت بشكل متدرج (أنظر لوحة رقم ٥)



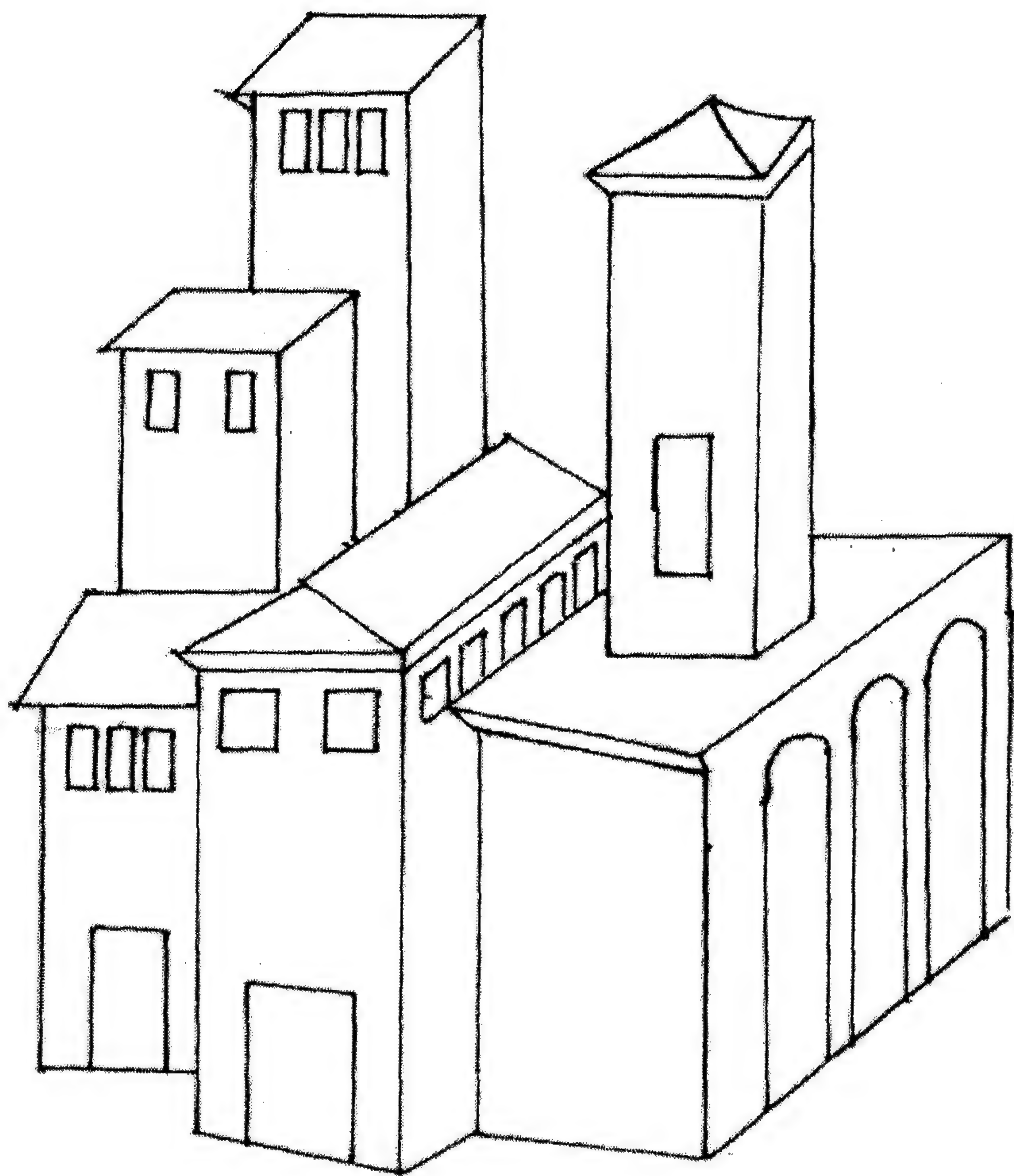
شكل رقم (٢)

إحدى أشكال المباني التي ظهرت في رسوم الفسيفساء بمصورة نهر بردى وتتألف من مجموعة من المباني ذات الأسقف
الجمالونية (أنظر لوحة رقم ٩)



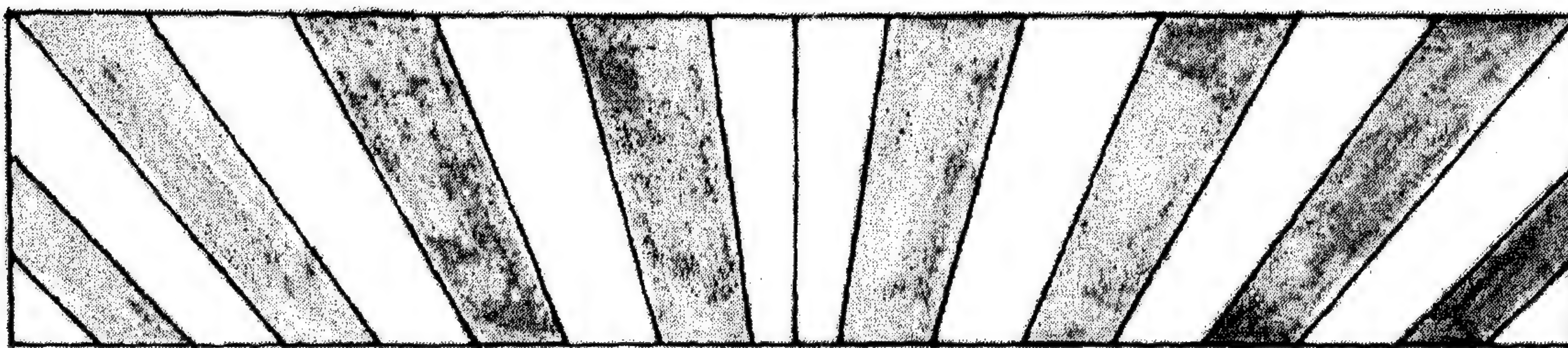
شكل رقم (٣)

منزل من دور واحد وجد مرسوماً بالفسيفساء بمصورة بردى (أنظر لوحة رقم ١٠)



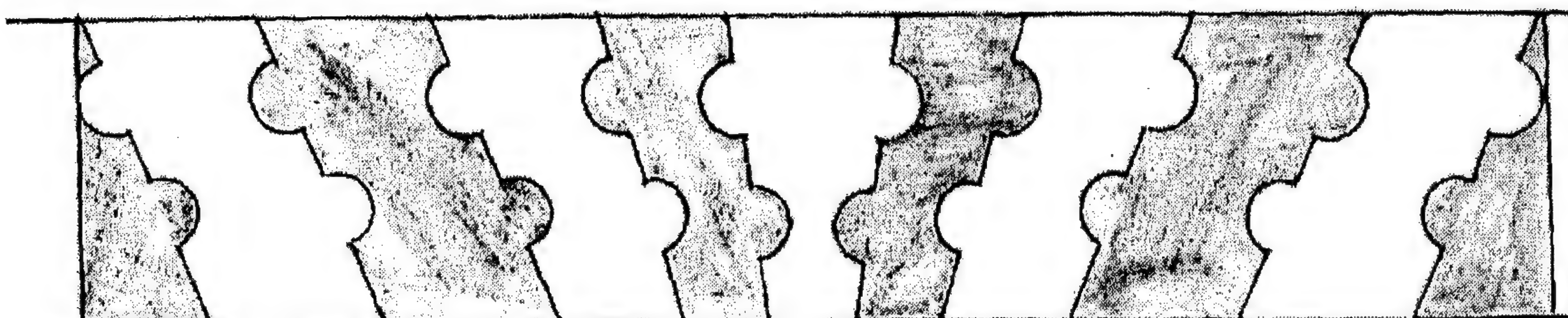
شكل رقم (٤)

نموذج آخر لأشكال المباني التي وجدت بمصورة نهر بردى (أنظر لوحة رقم ١١)



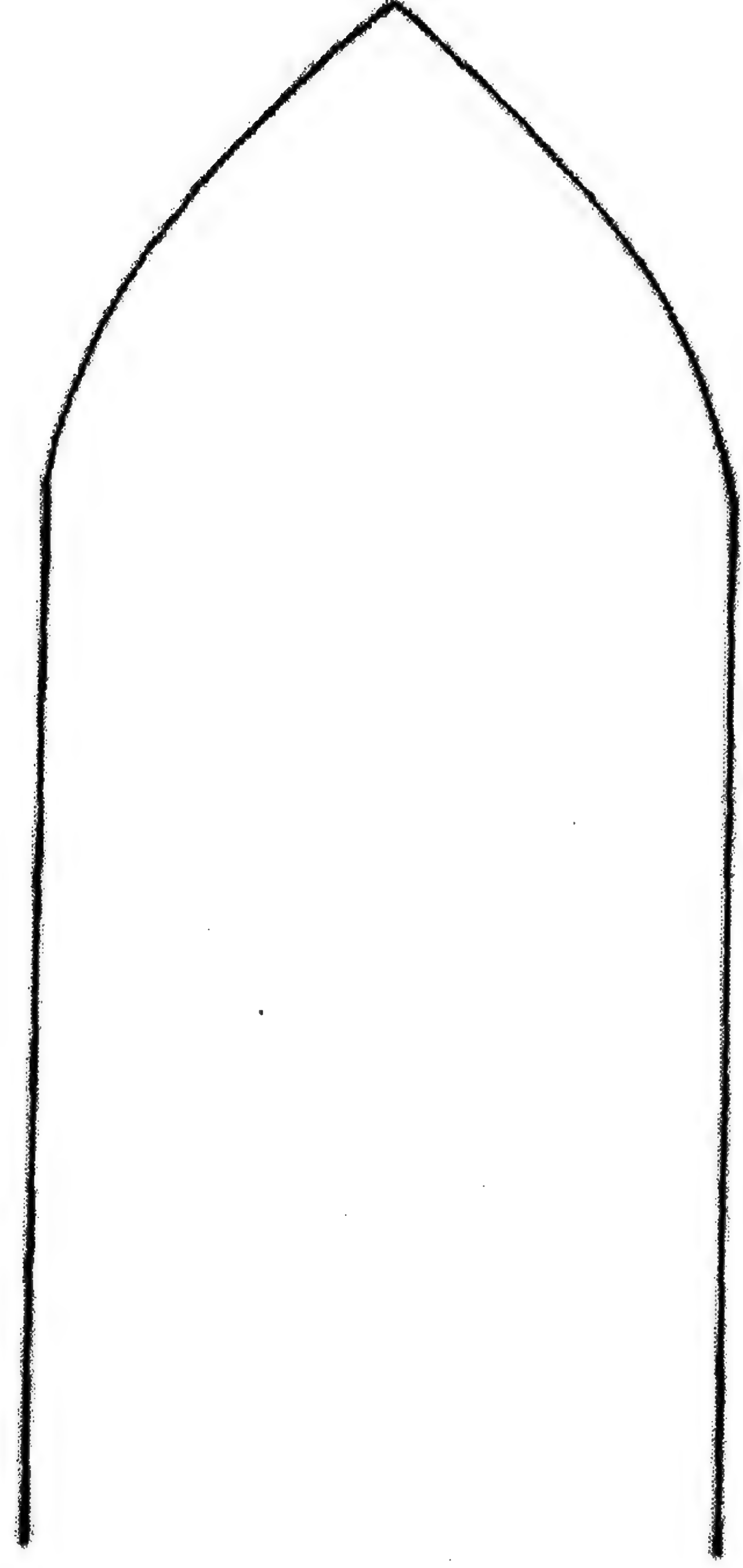
شكل رقم (٥)

إحدى أشكال أعتاب المداخل تتكون من مجموعة من الصنجات وتسمى " العتب المجرد "

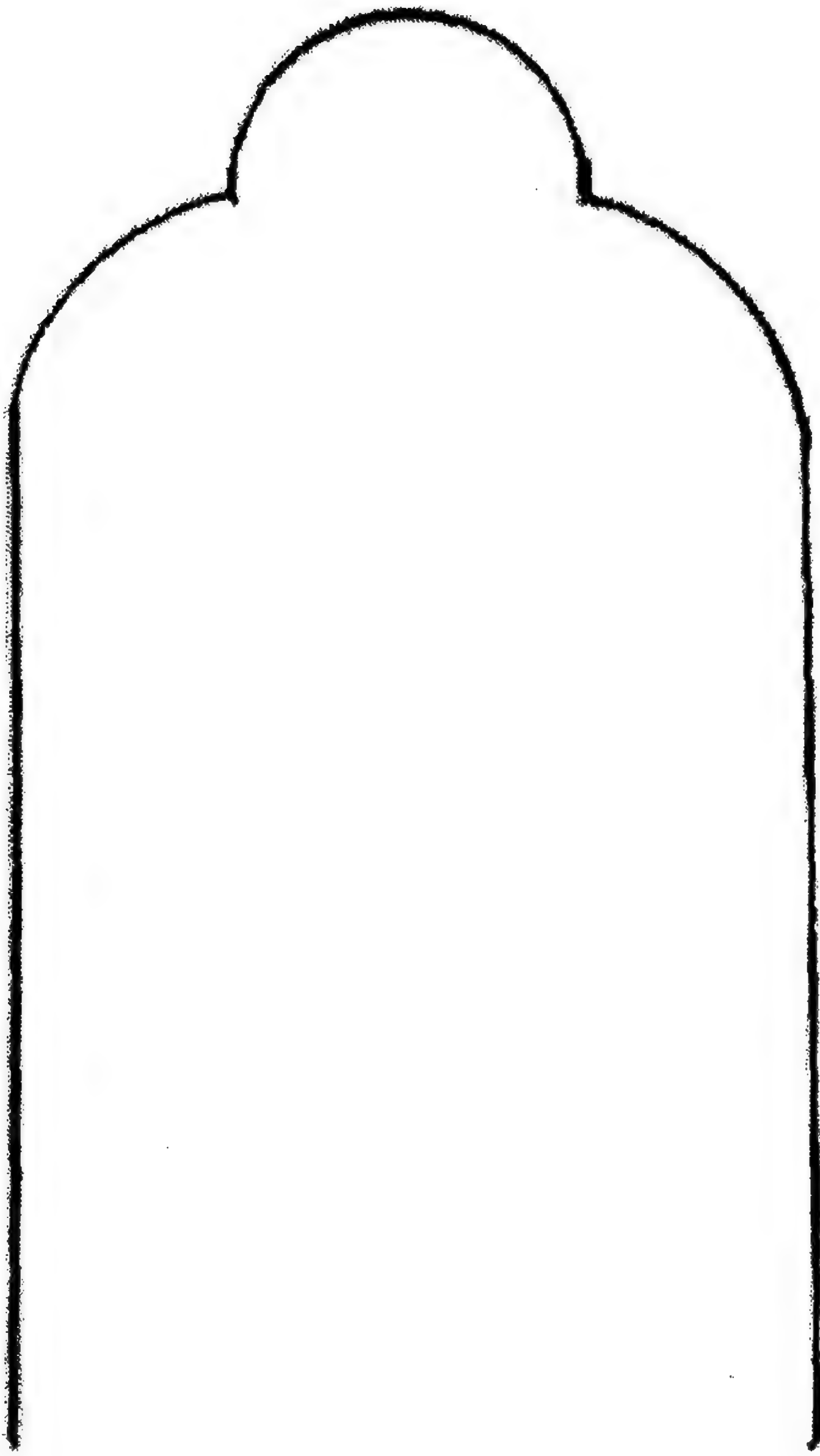


شكل رقم (٦)

نموذج آخر لأعتاب المداخل تتكون من مجموعة من الصنجات تسمى " العتب المسفن "

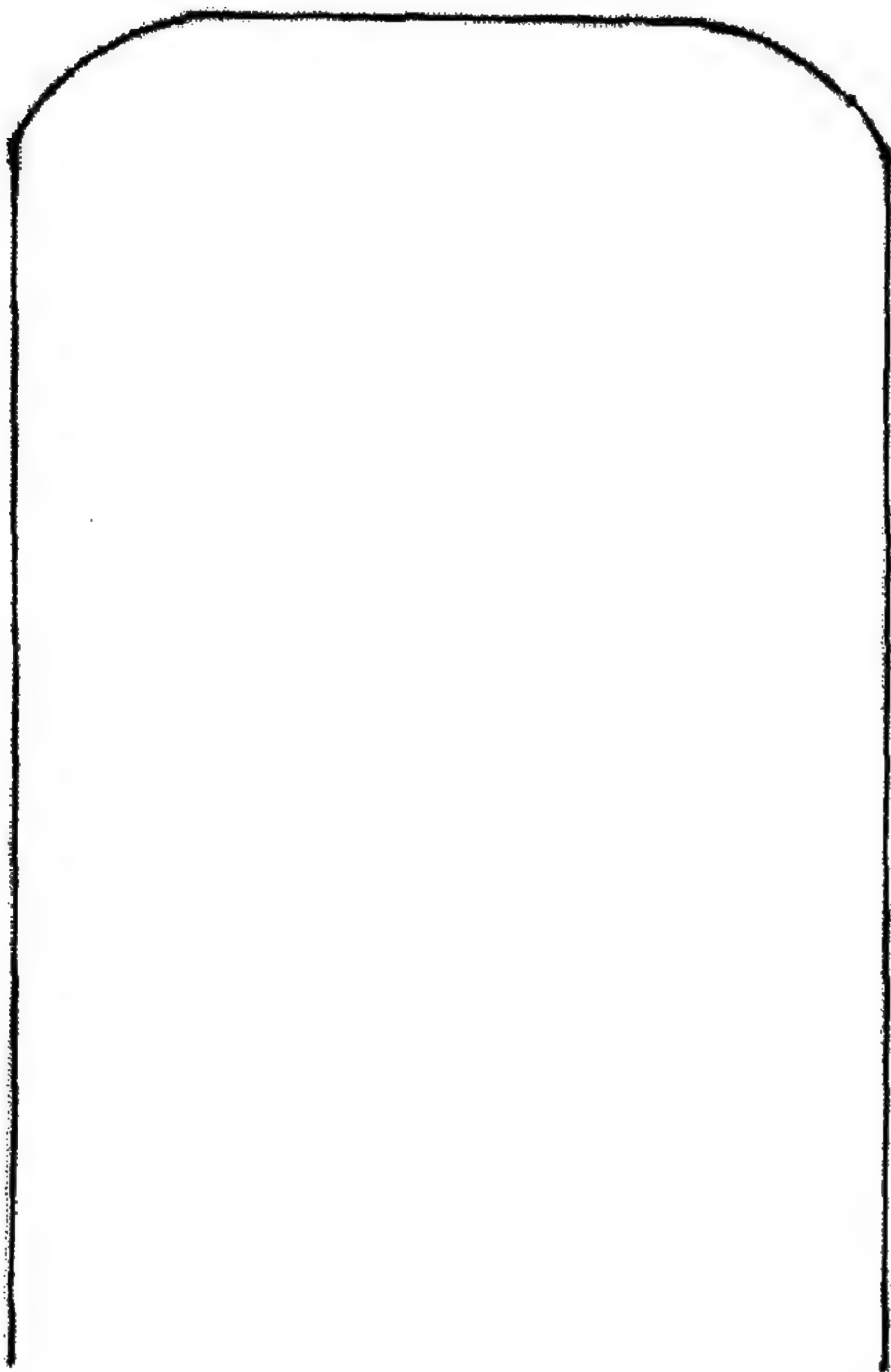
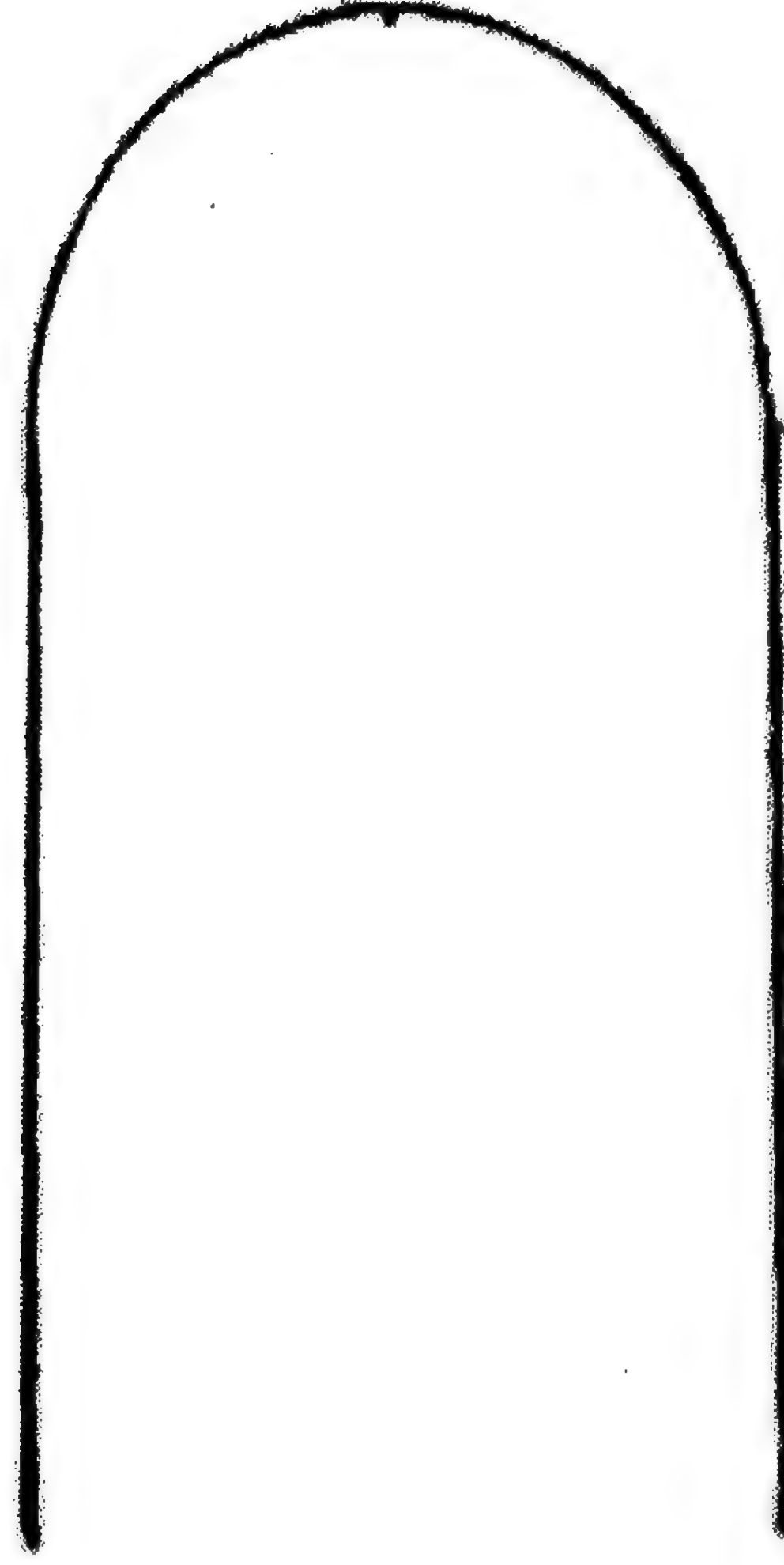


شكل رقم (٧)
شكل من أشكال العقود المدببة " المنكسرة " (أنظر لوحات رقم ٣٧
(٤٣ ، ٣٨ ،



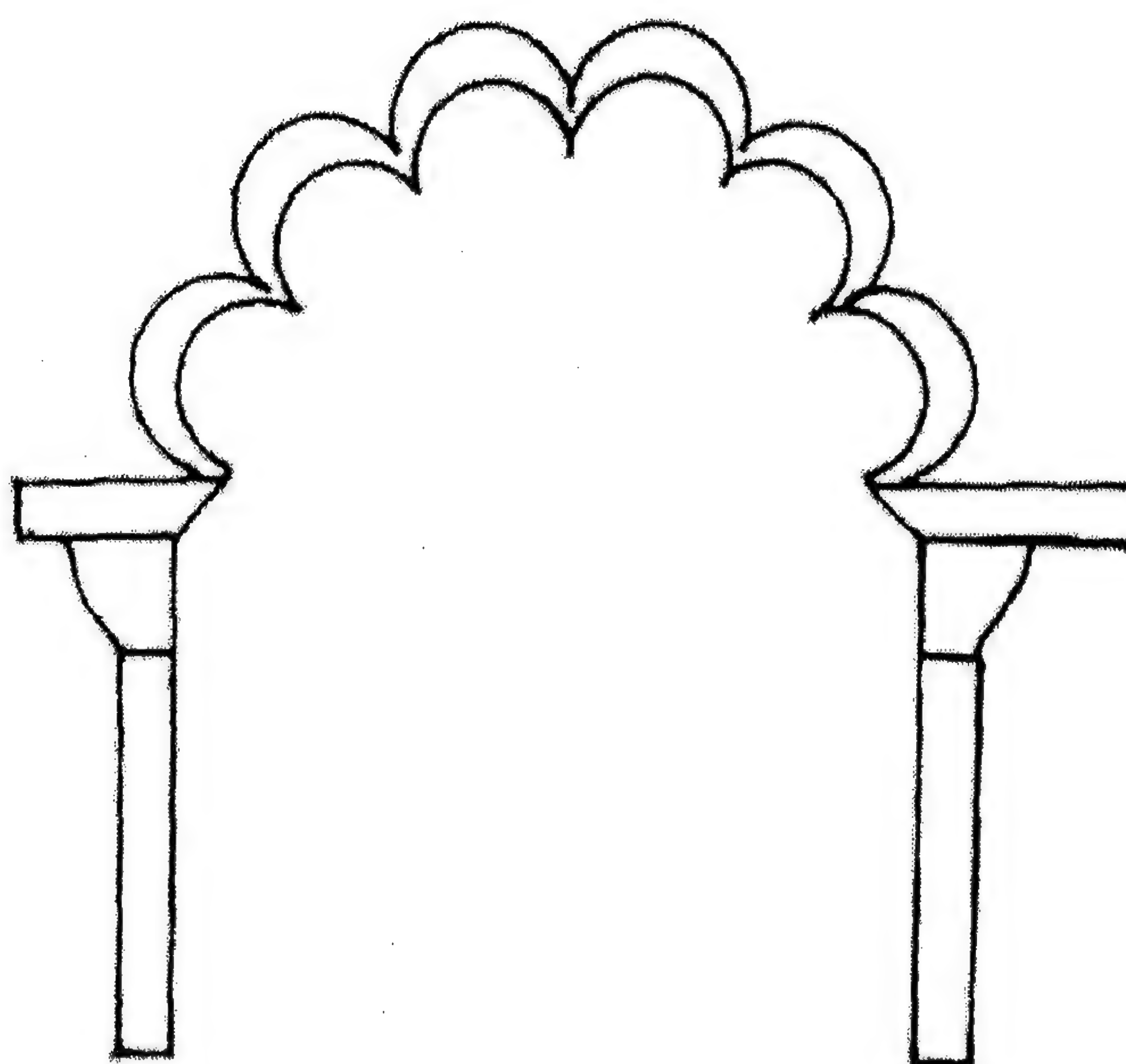
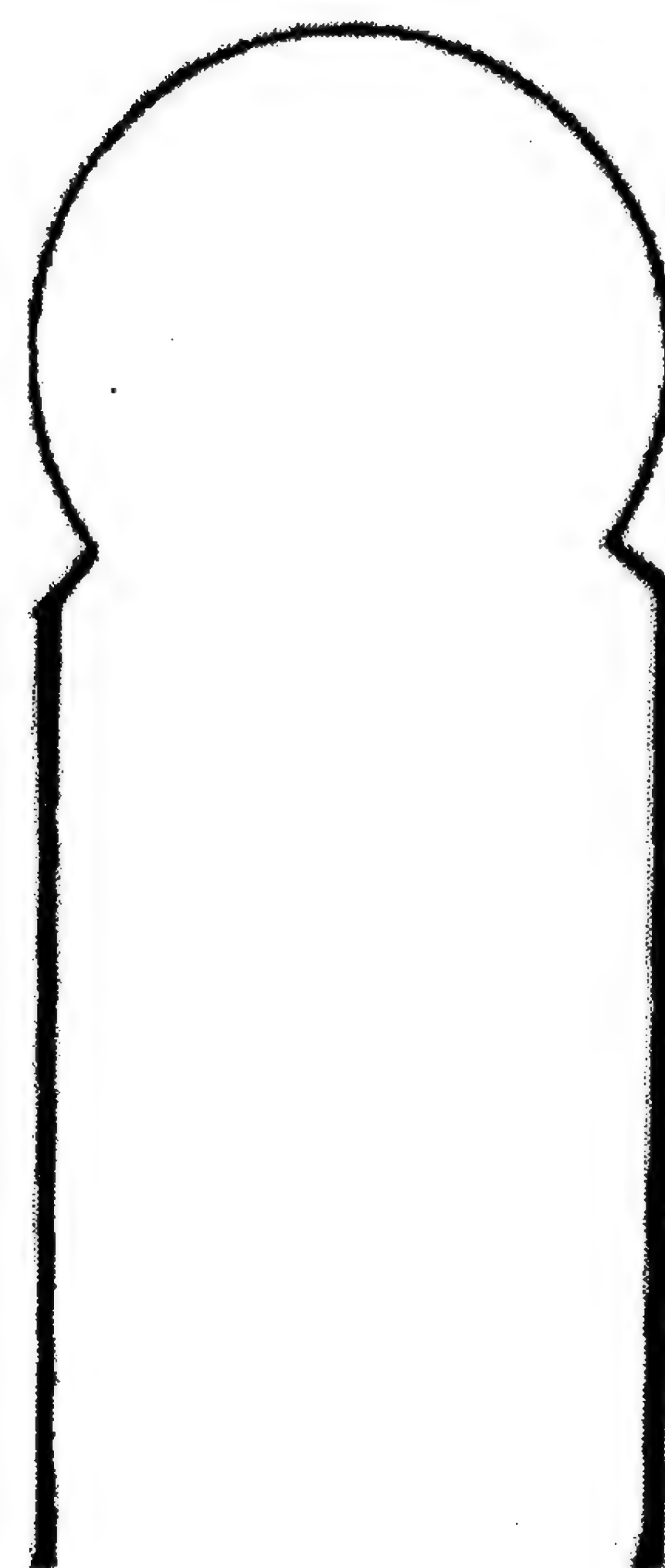
شكل رقم (٨)
عقد ثلاثي " مدائني " مجرد (أنظر لوحات رقم ٢٠ ، ٣١ ، ٤٤ ، ٤٥)

شكل رقم (٩)
عقد نصف دائري يطلق عليه العقد التام أو الكامل أو الرومي
(أنظر لوحة رقم ٣٩)

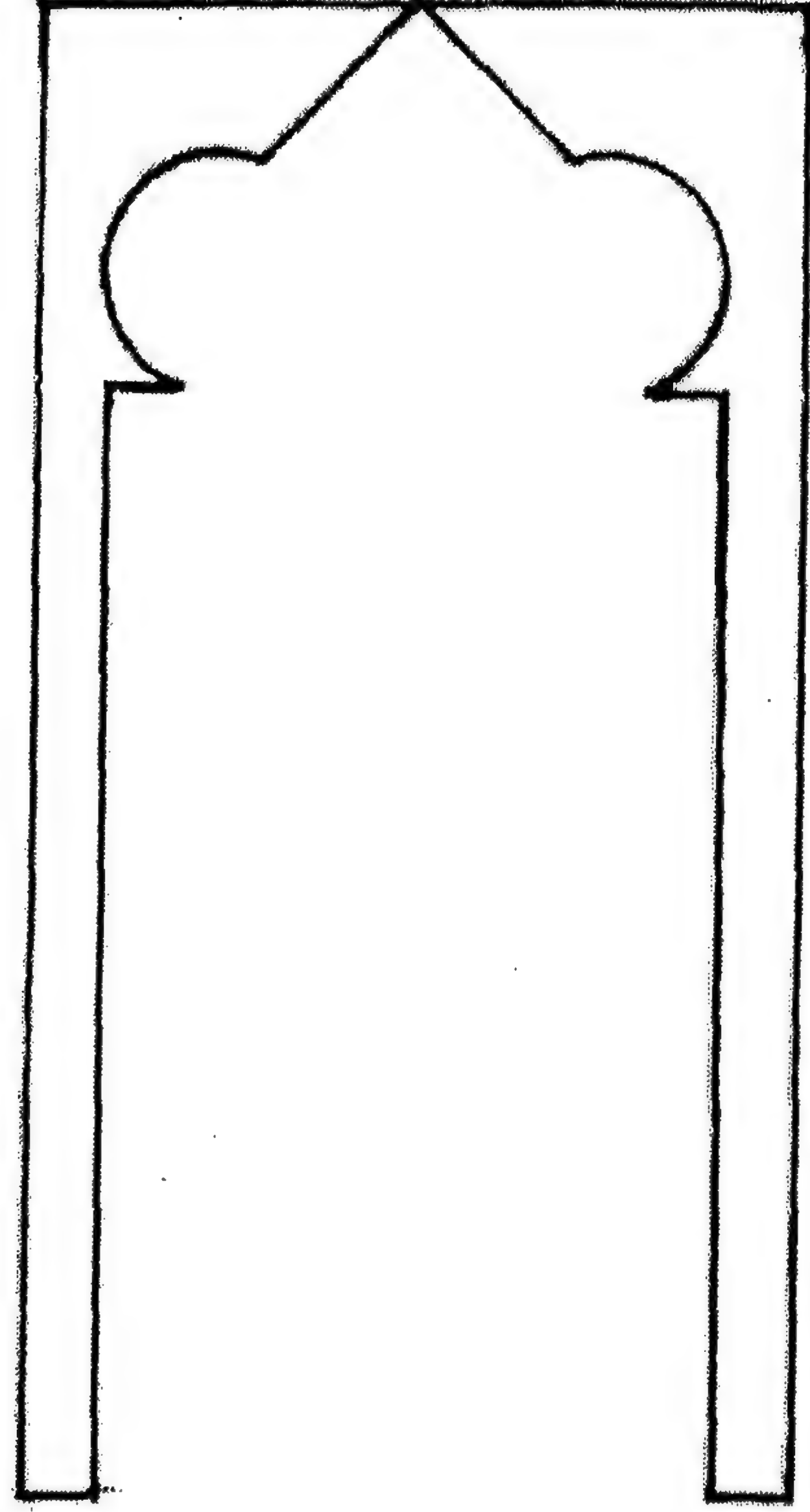


شكل رقم (١٠)
إحدى أشكال العقود المسمى بالعقد المنبطح (أنظر لوحات رقم ٣٥،
٤٣، ٦٨)

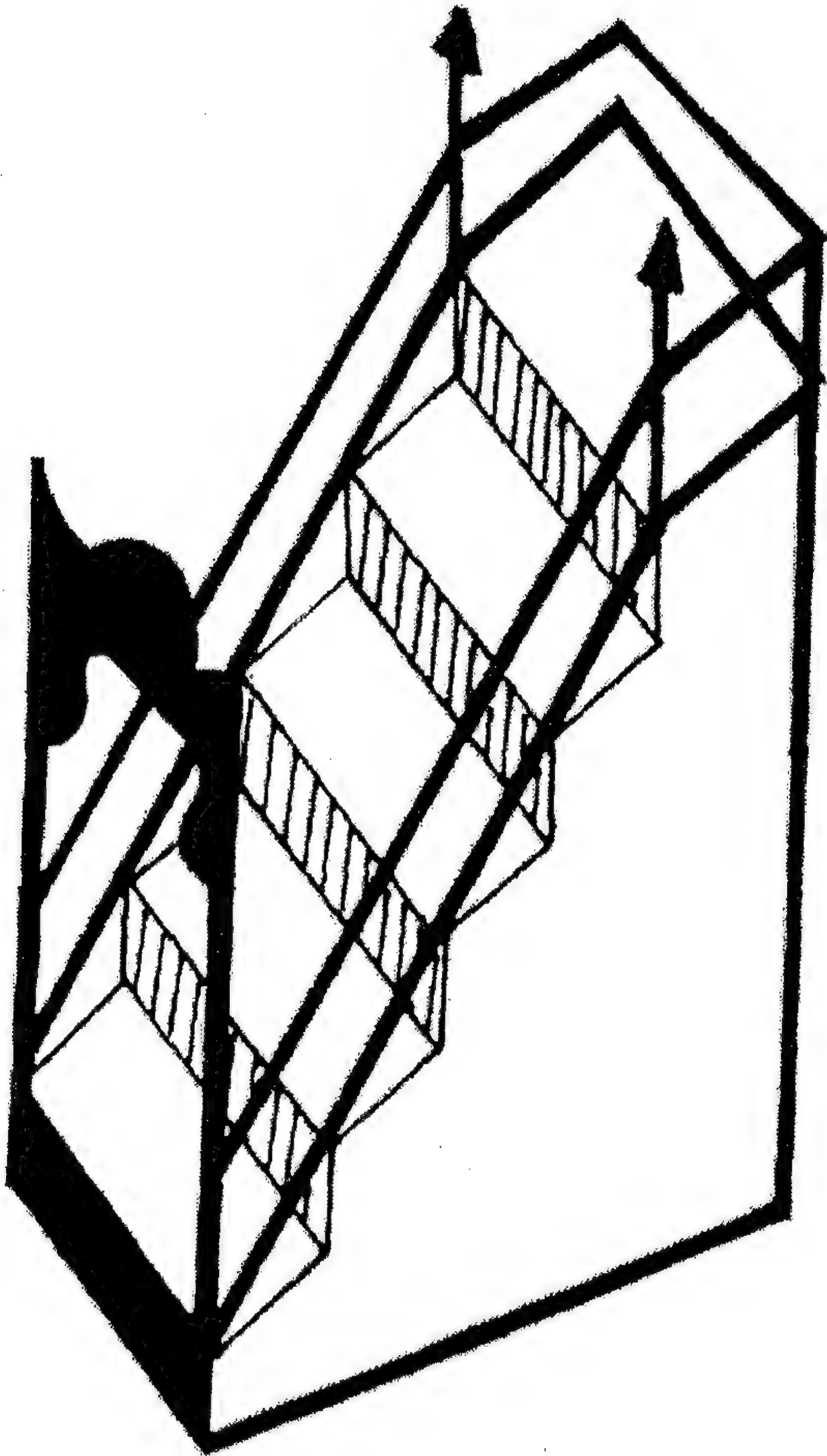
شكل رقم (١١)
عقد ثلاثة أرباع الدائرة يسمى العقد المشرع (أنظر لوحة رقم ٣٦)



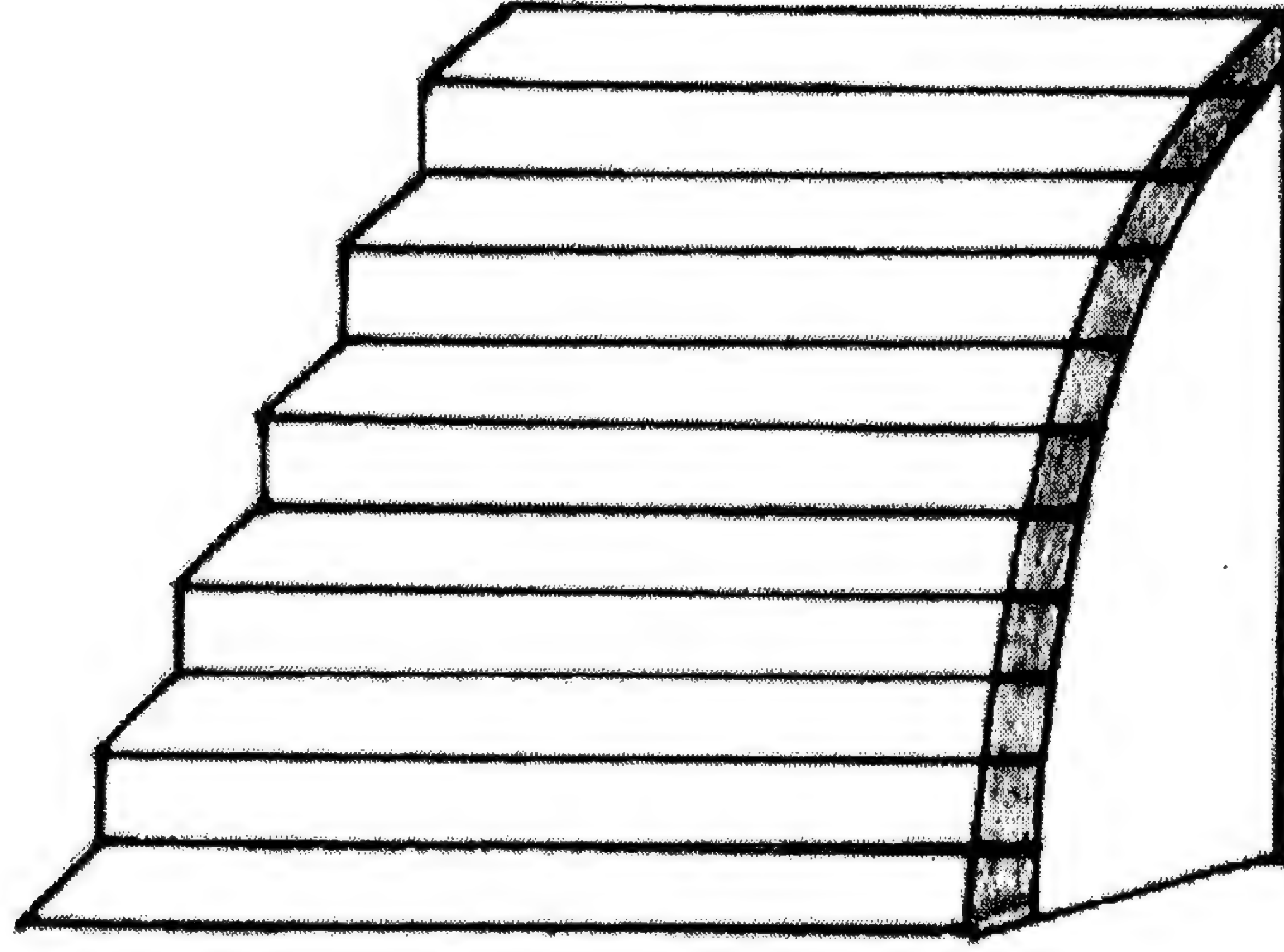
شكل رقم (١٢)
إحدى أشكال العقود المفصصة (أنظر لوحة رقم ٦٩)



شكل رقم (١٣)
نموذج آخر من أشكال الأعمدة التي ظهرت في صور
المخطوطات عبارة عن عقد ثلاثي الجزء الأوسط منه مدبب
(أنظر لوحة رقم ٤٦)

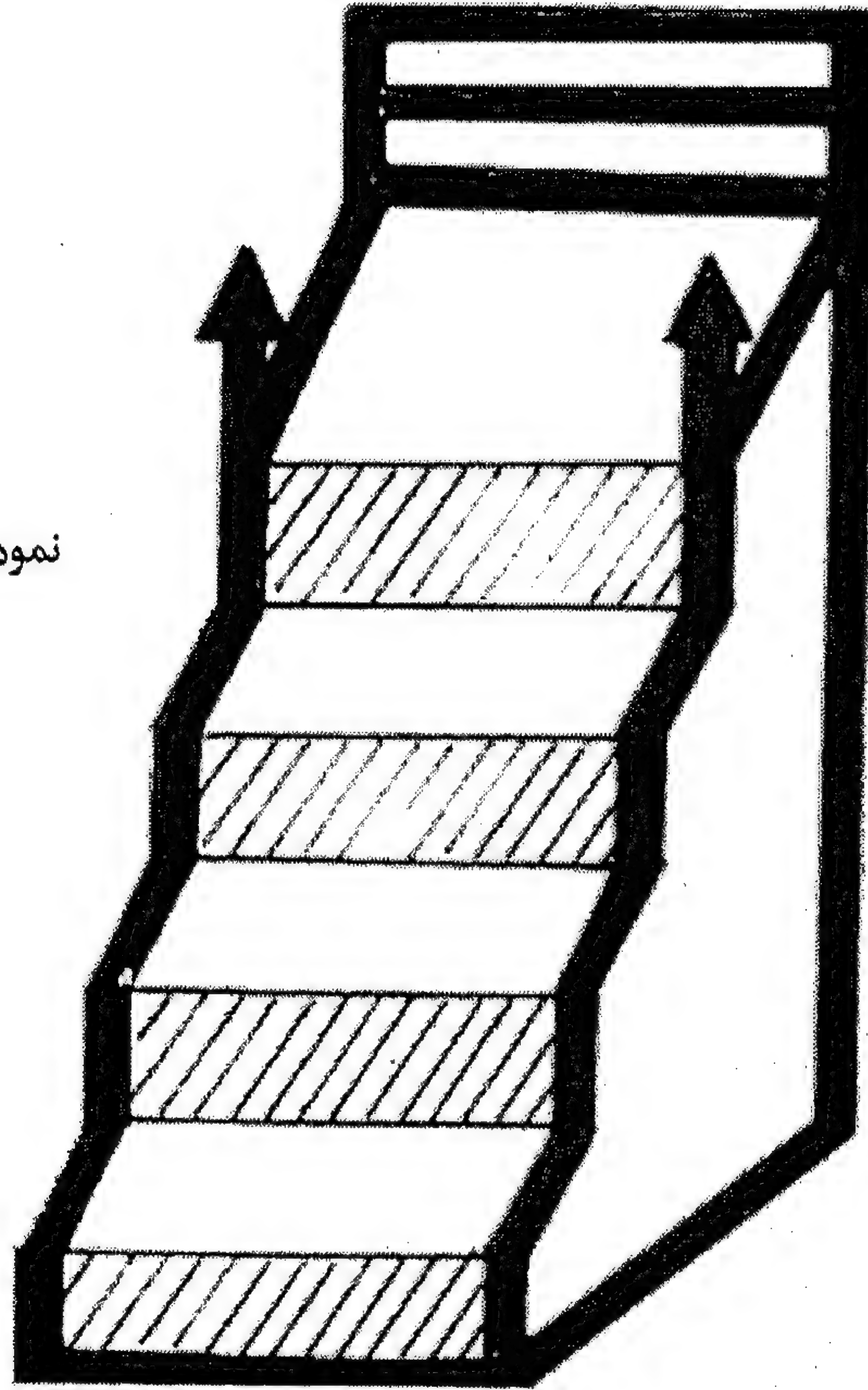


شكل رقم (١٤)
منبر بكامل أجزائه حيث تظهر الريشتين وباب المقدم
وجلسة الخطيب (أنظر لوحة رقم ٣٦)



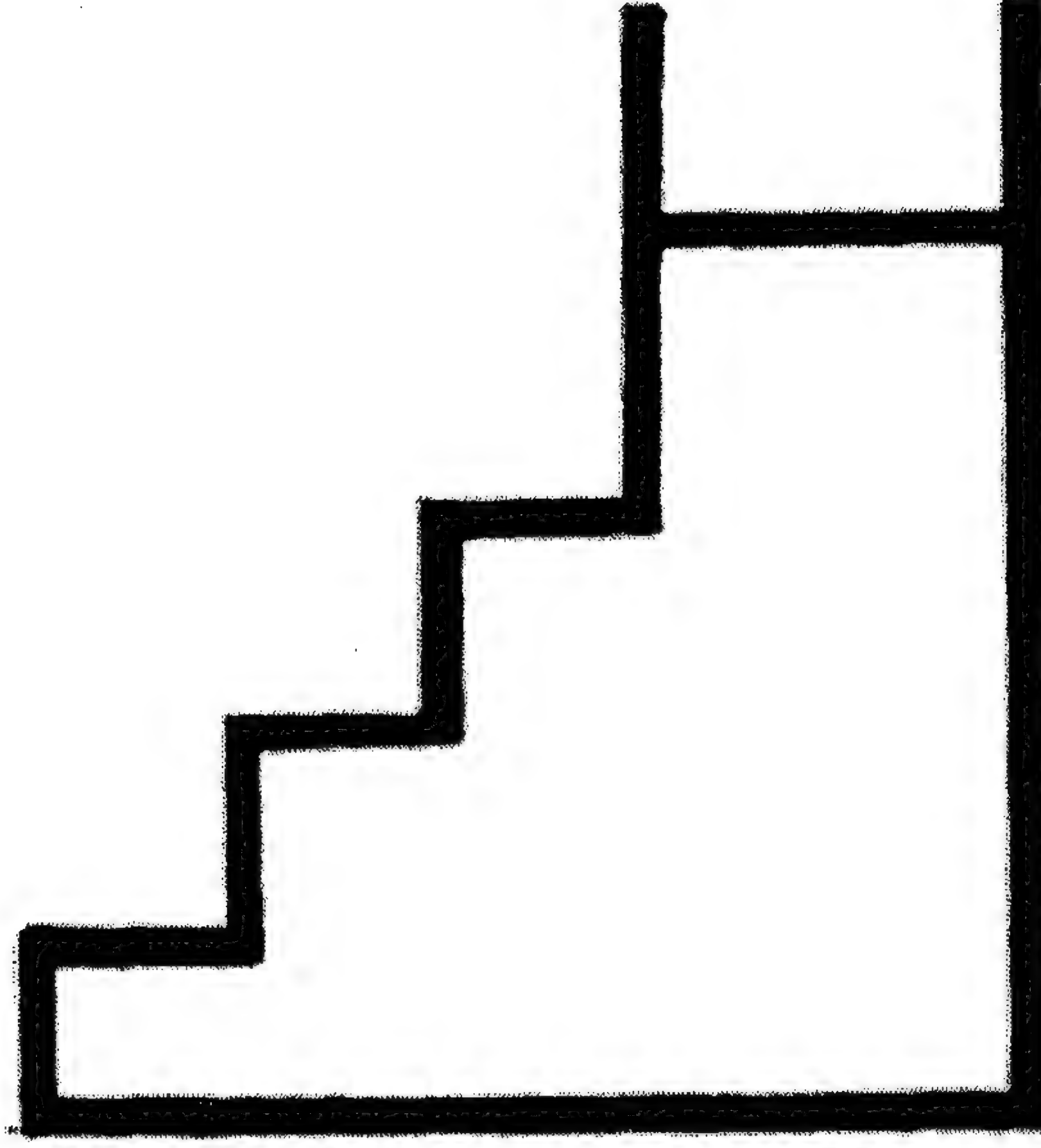
شكل رقم (١٥)

نموذج آخر لشكل المنبر يختلف عن التكوين العام لأشكال المنابر المعروفة (أنظر لوحة رقم ٥٠)



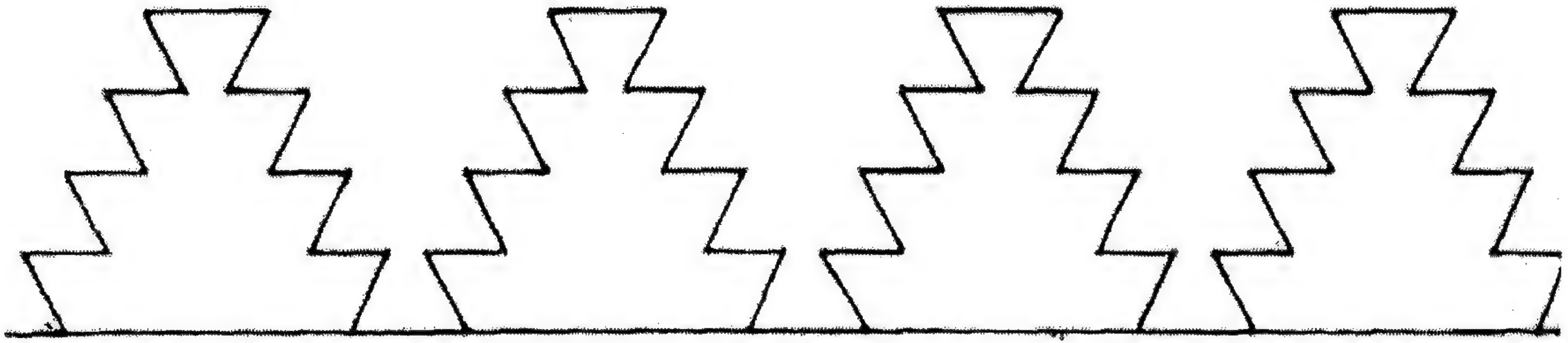
شكل رقم (١٦)

نموذج لمنبر صغير يشتمل على بعض الأجزاء الرئيسية لتكوين المنبر
كدرجات السلم وجلسة الخطيب (أنظر لوحة رقم ٥١)



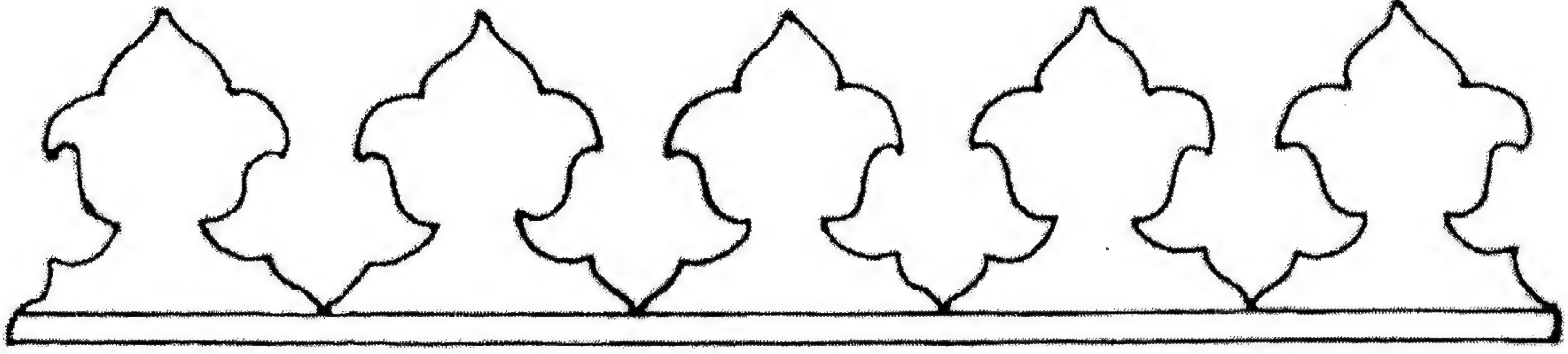
شكل رقم (١٧)

إحدى جوانب المنبر السابق والتي كانت تشتمل على العديد من الزخرفة الهندسية والنباتية (أنظر لوحة رقم ٥١)

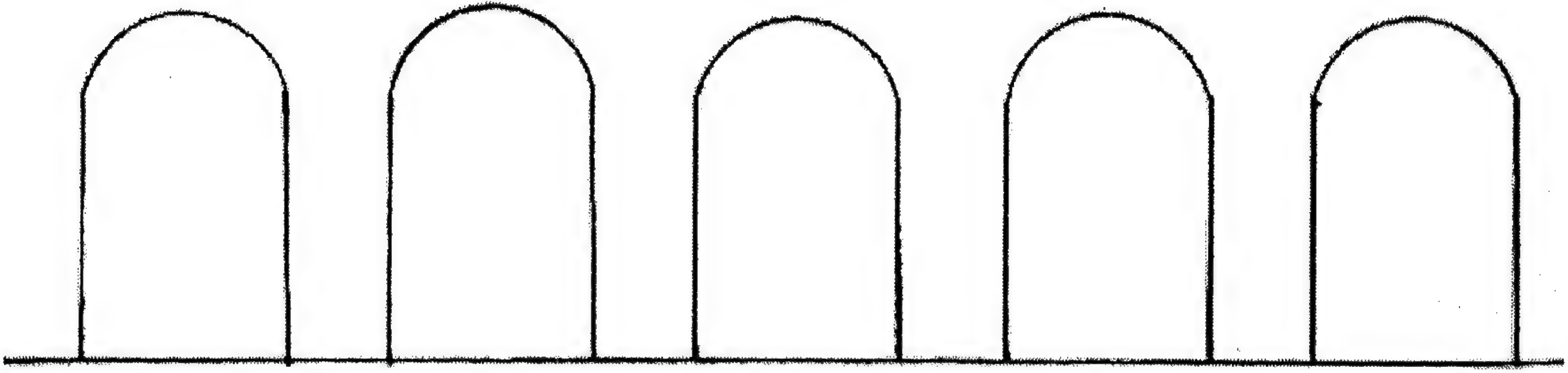


شكل رقم (١٨)

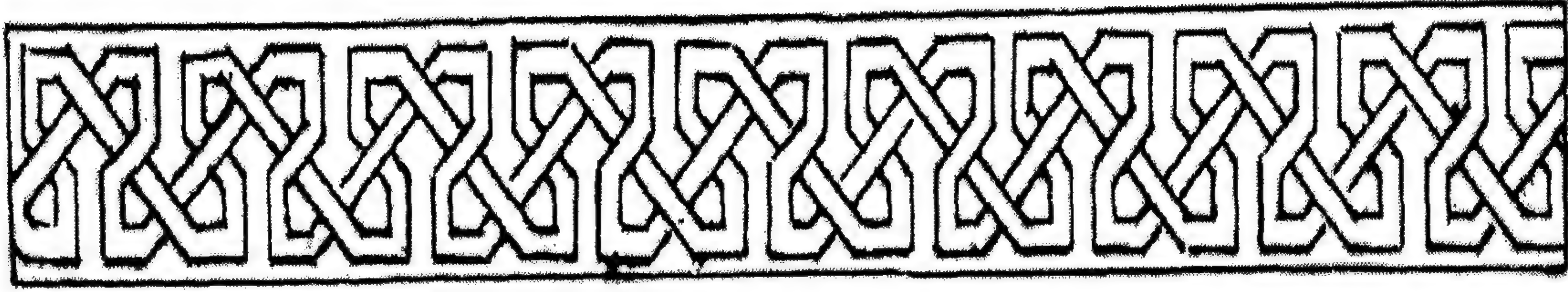
إحدى أشكال الشرافات المسننة التي كانت تتوج أعلى واجهات المنشآت المعمارية



شكل رقم (١٩)
نموذج آخر للشرافات على شكل ورقة نباتية ثلاثية الفصوص

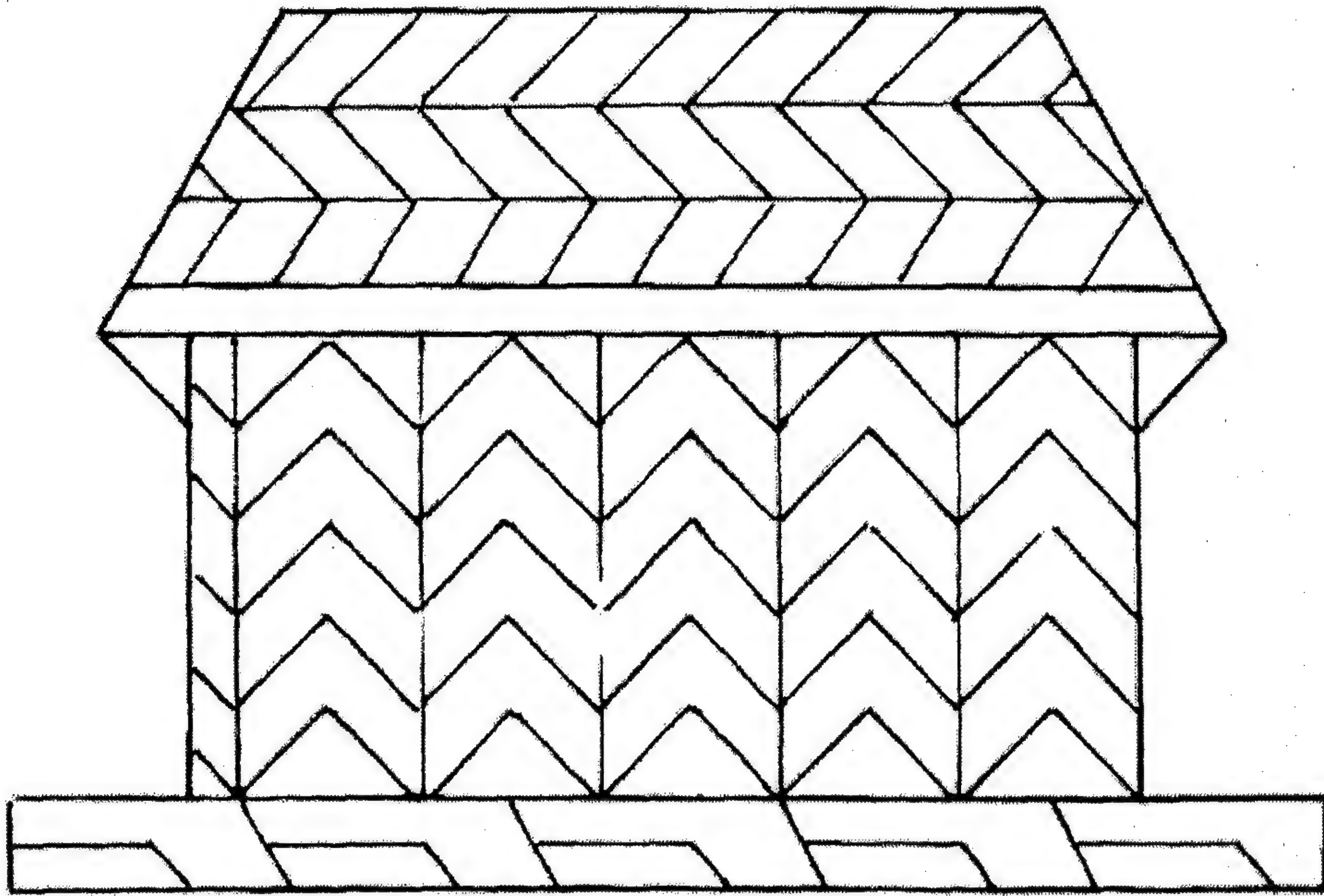


شكل رقم (٢٠)
نموذج آخر للشرافات على شكل حنية نصف دائرية كانت تتوج أعلى المنشآت الدينية الملحقة بالكتل العسكرية وأبرزها التي تتوج واجهة مسجد الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة



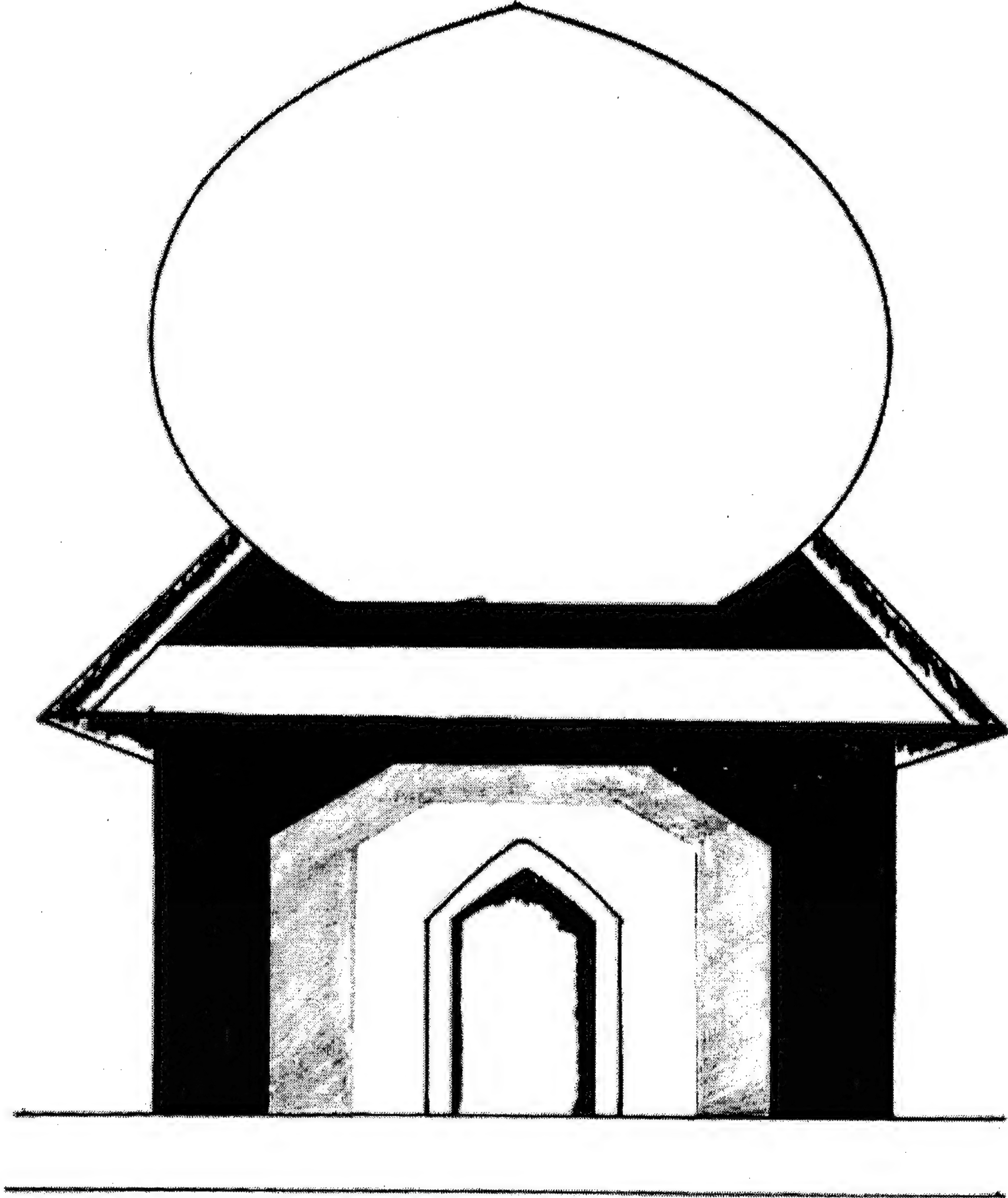
شكل رقم (٢١)

شكل من أشكال الزخرفة المجدولة التي استخدمت في زخرفة بعض العناصر المعمارية في صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ٨٩)

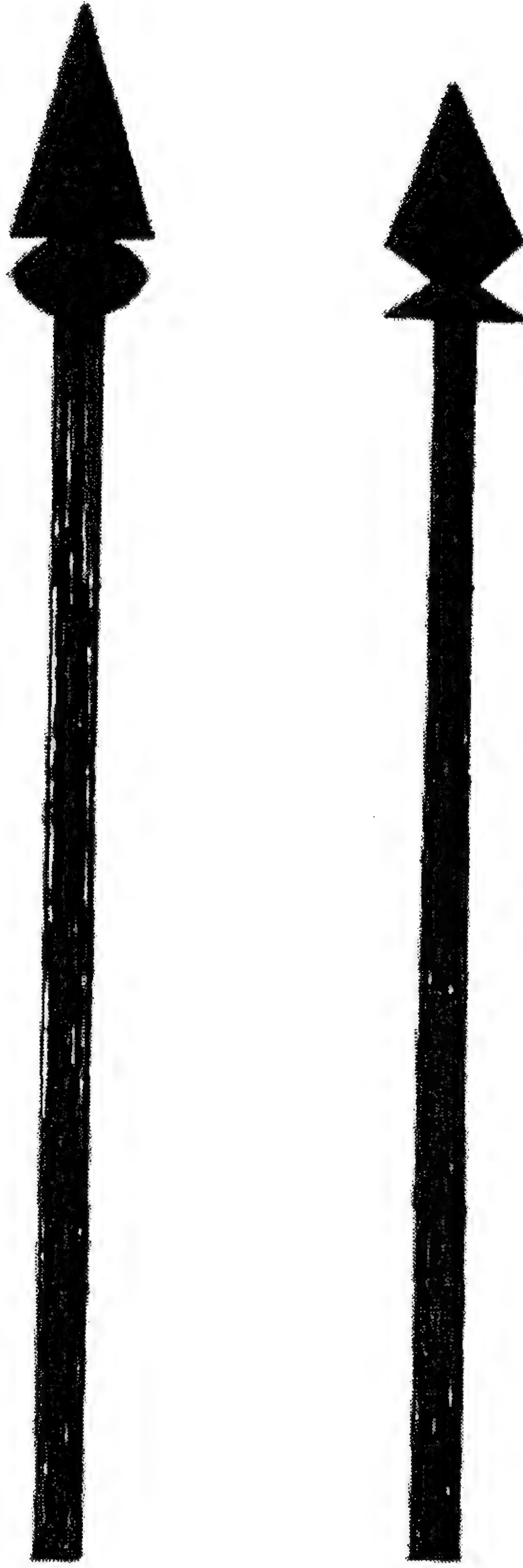


شكل رقم (٢٢)

نموذج لأشكال الشخشيخة التي كانت تغطي الصحن أو الدور قاعه في المنشآت المدنية والدينية (أنظر لوحة رقم ١٩)

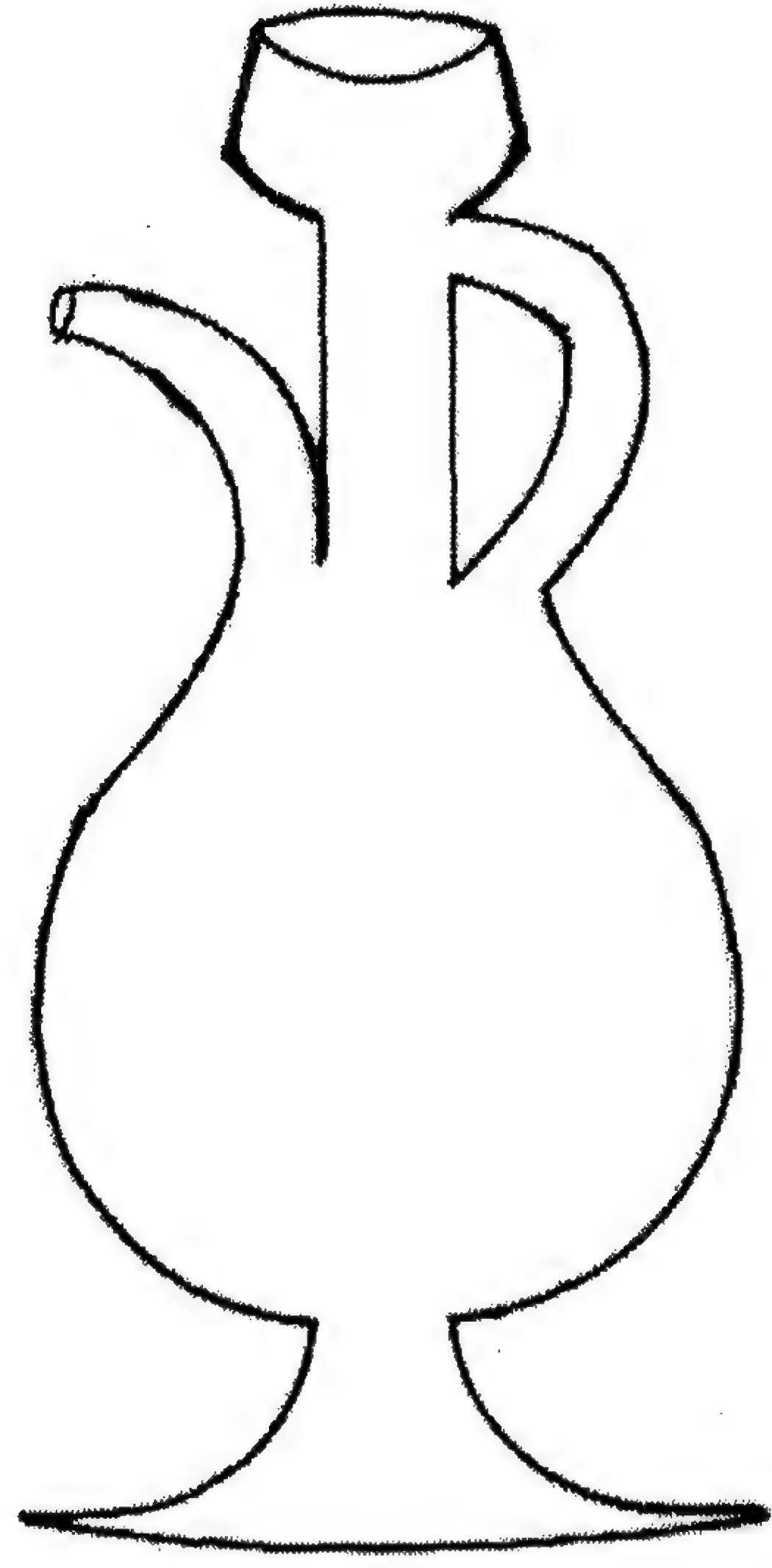


شكل رقم (٢٣)
نموذج آخر لشكل الشيخية (أنظر لوحة رقم ٢٨)



شكل رقم (٢٤)

بعض أشكال الرماح التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات رقم ٨٢، ٨١، ٨٠، ٥٤).

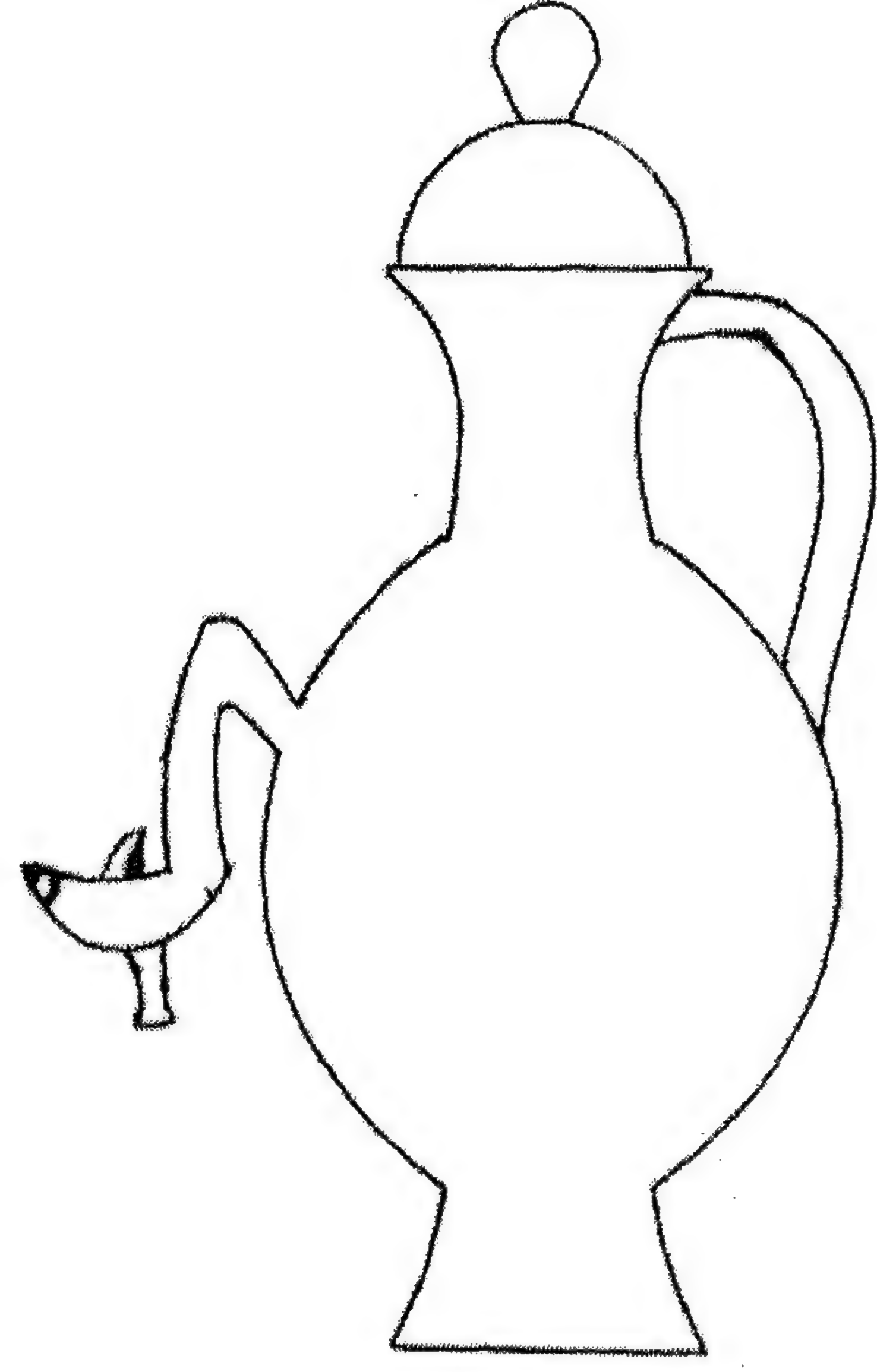


شكل رقم (٢٥)

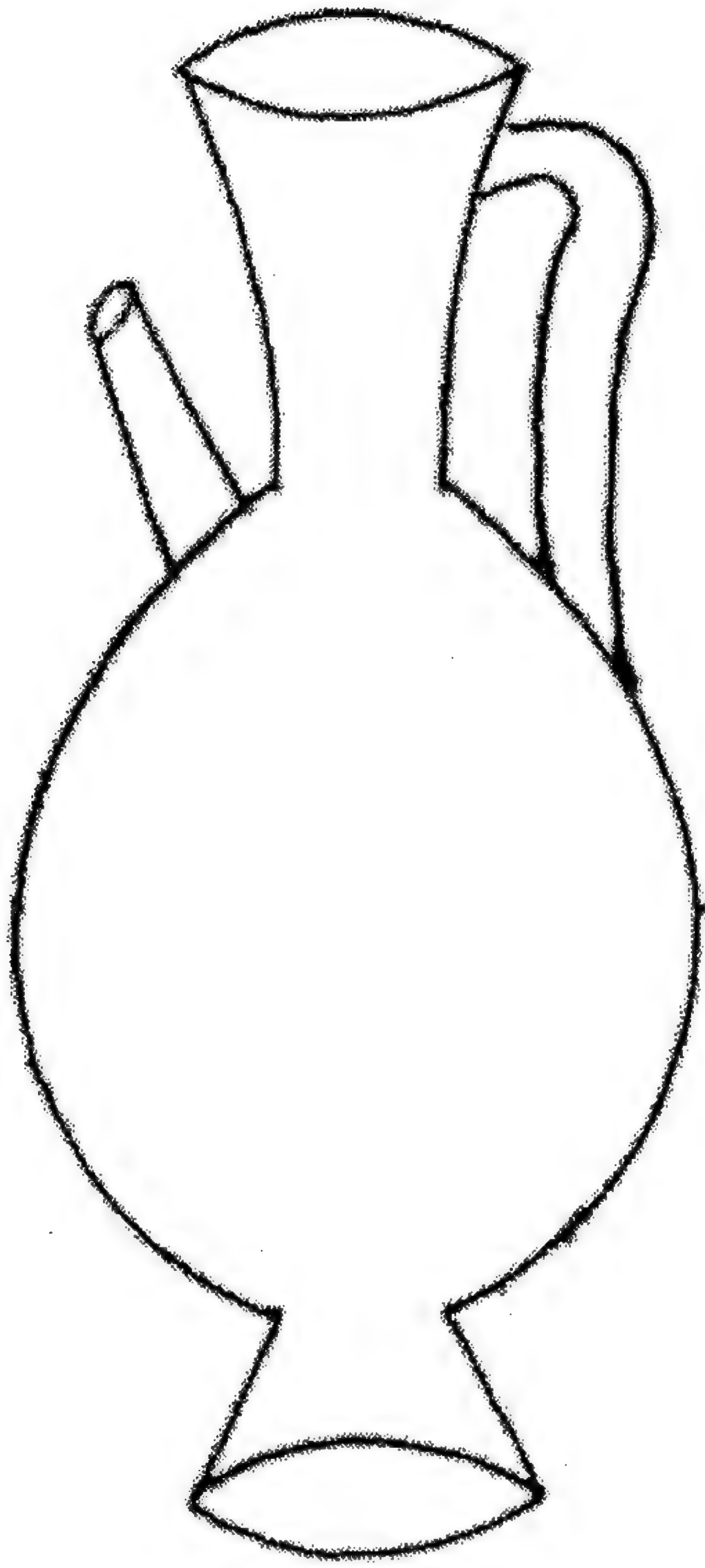


شكل رقم (٢٦)

بعض أشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٨٩، ٦٠)

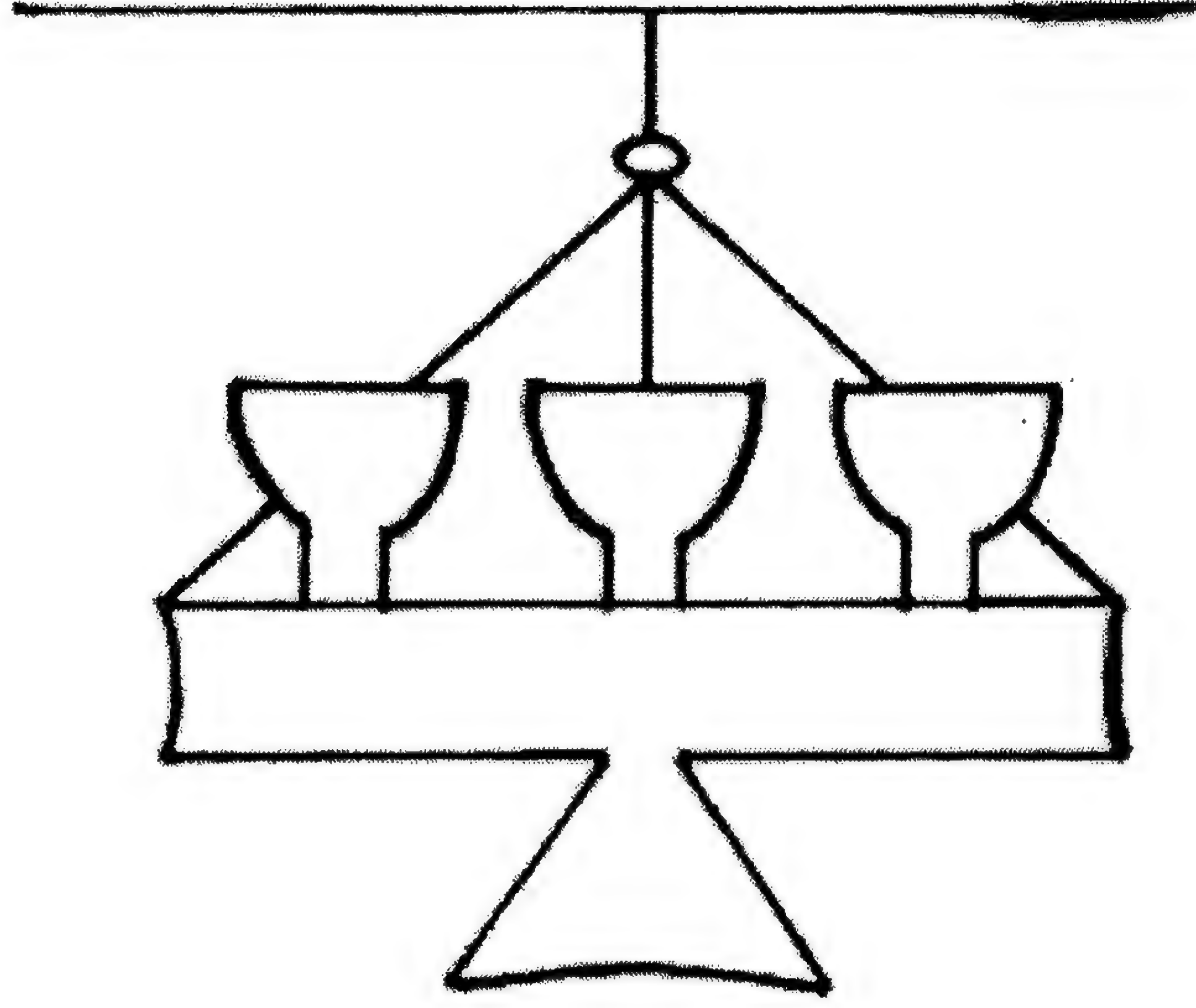


شكل رقم (٢٧)

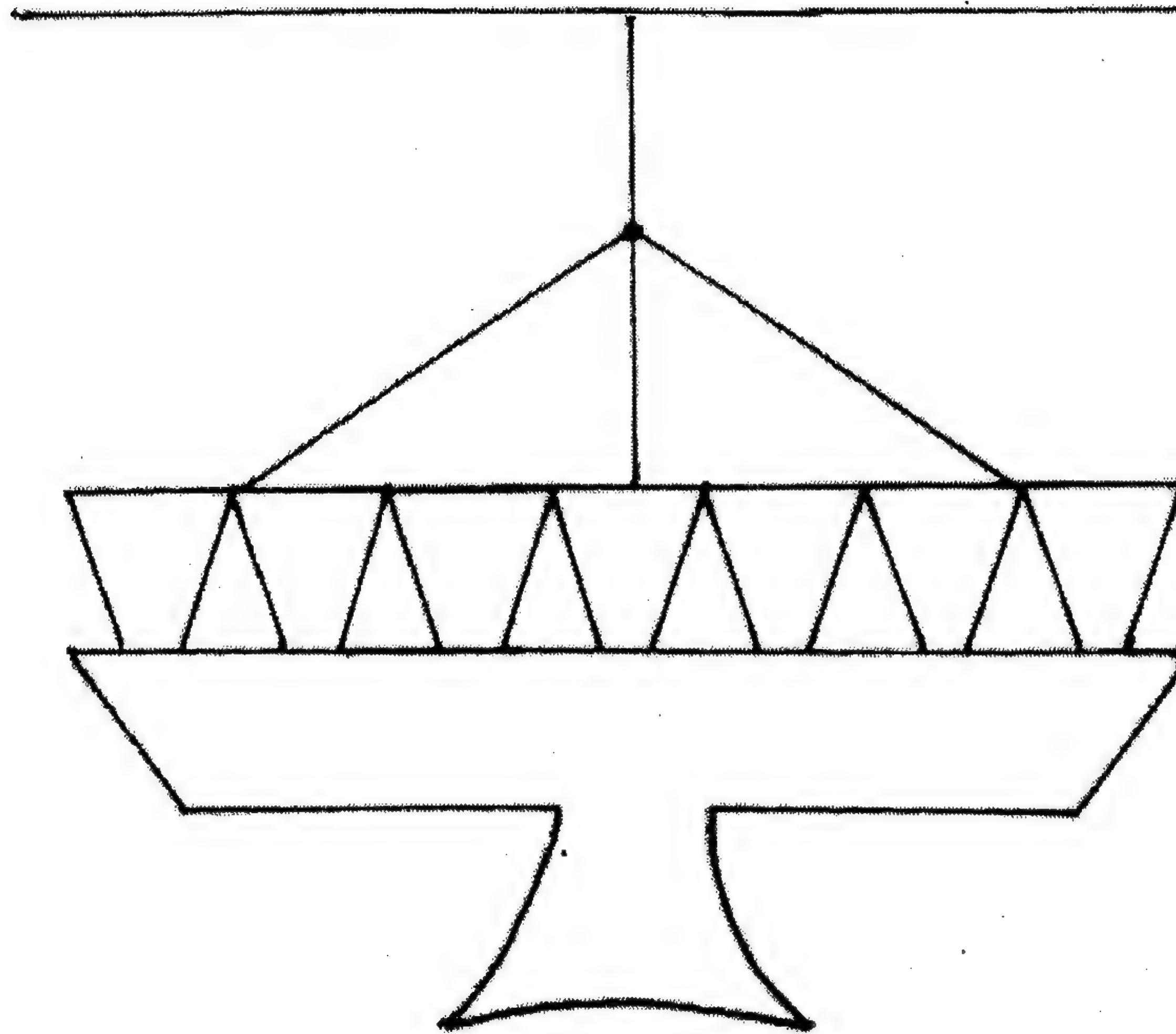


شكل رقم (٢٨)

بعض أشكال الأباريق التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٩٠، ٩٢)

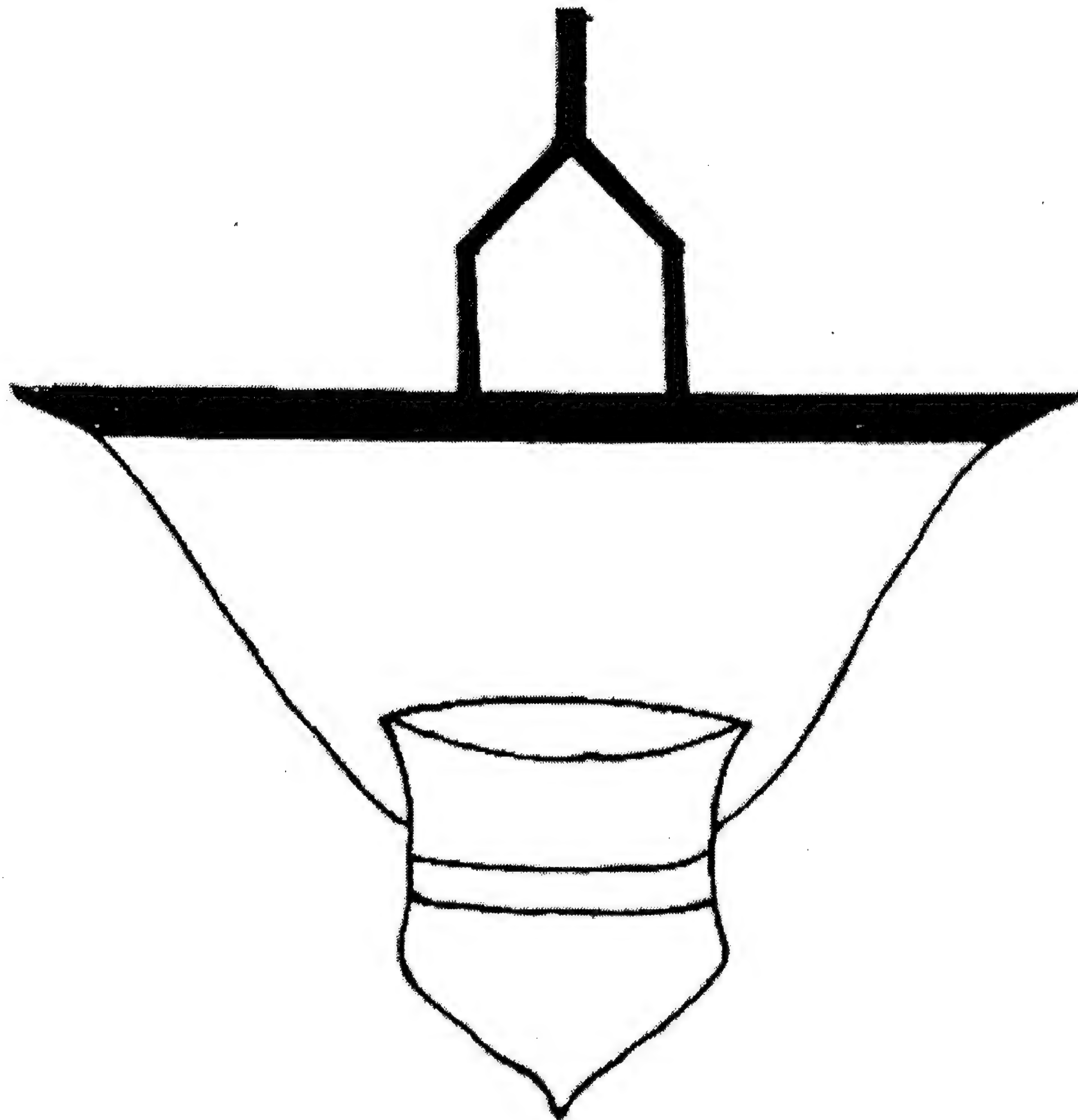


شكل رقم (٢٩)
ثريا ذات ثلاث خانات



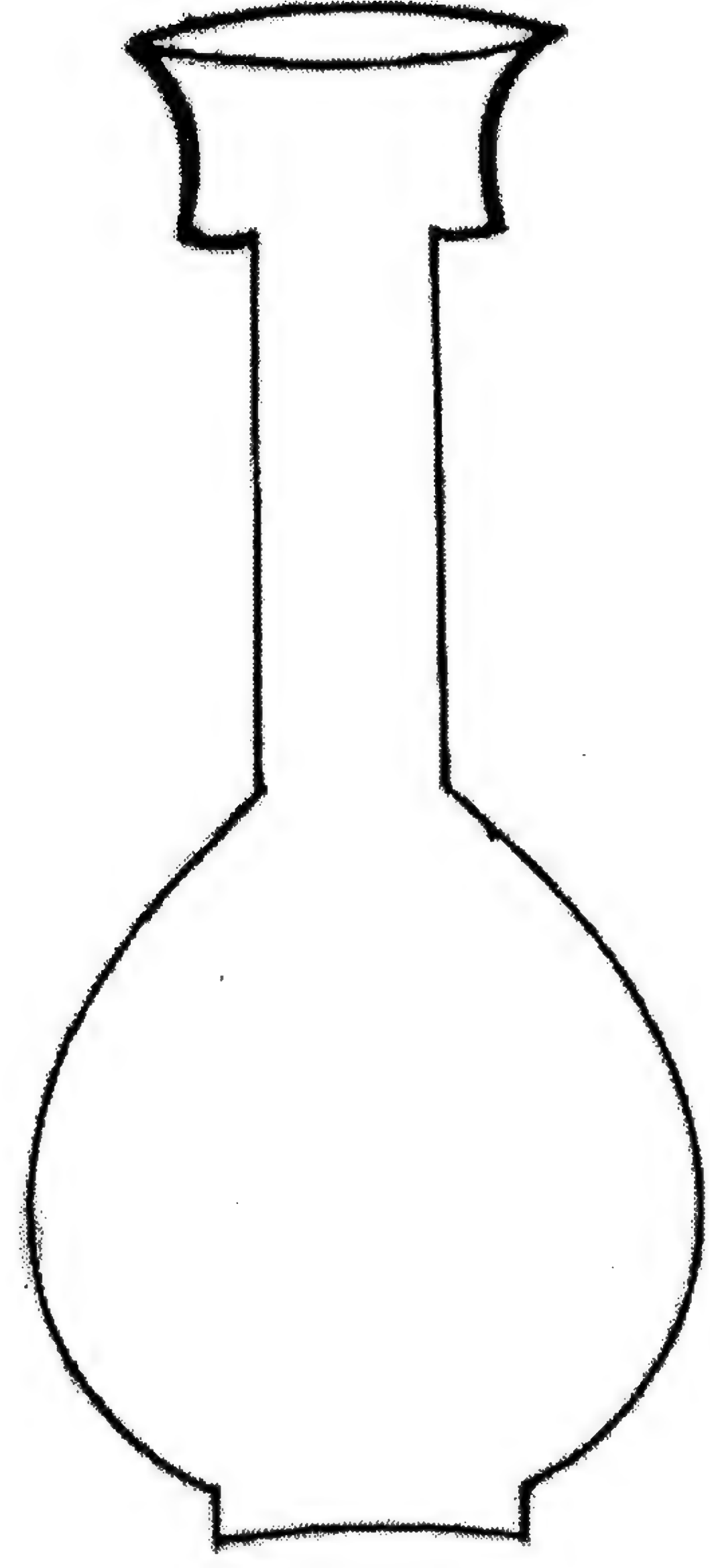
شكل رقم (٣٠)
ثريا ذات سبع خانات

بعض أشكال الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣٥ ، ٢٨)

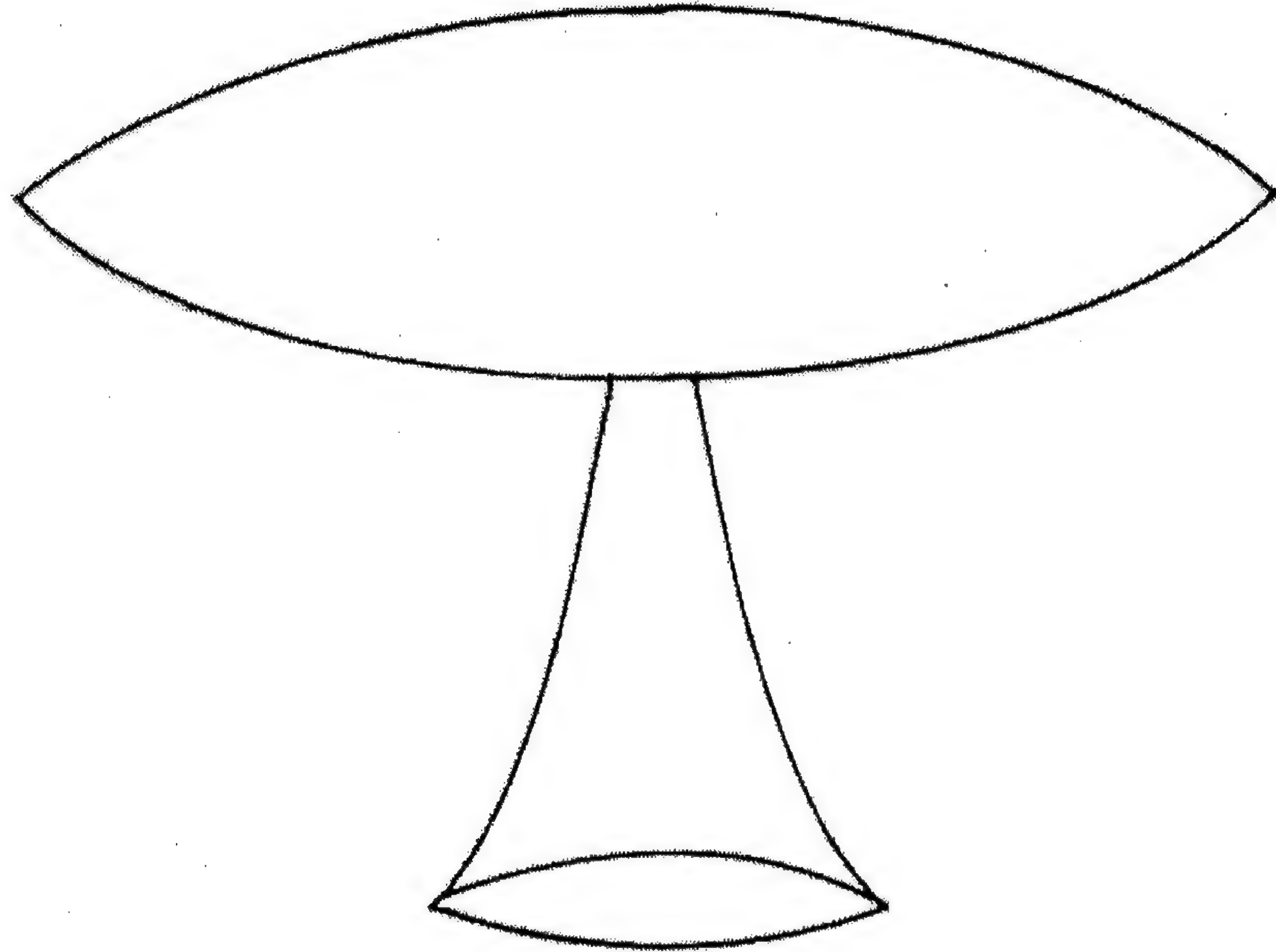


شكل رقم (٣١)

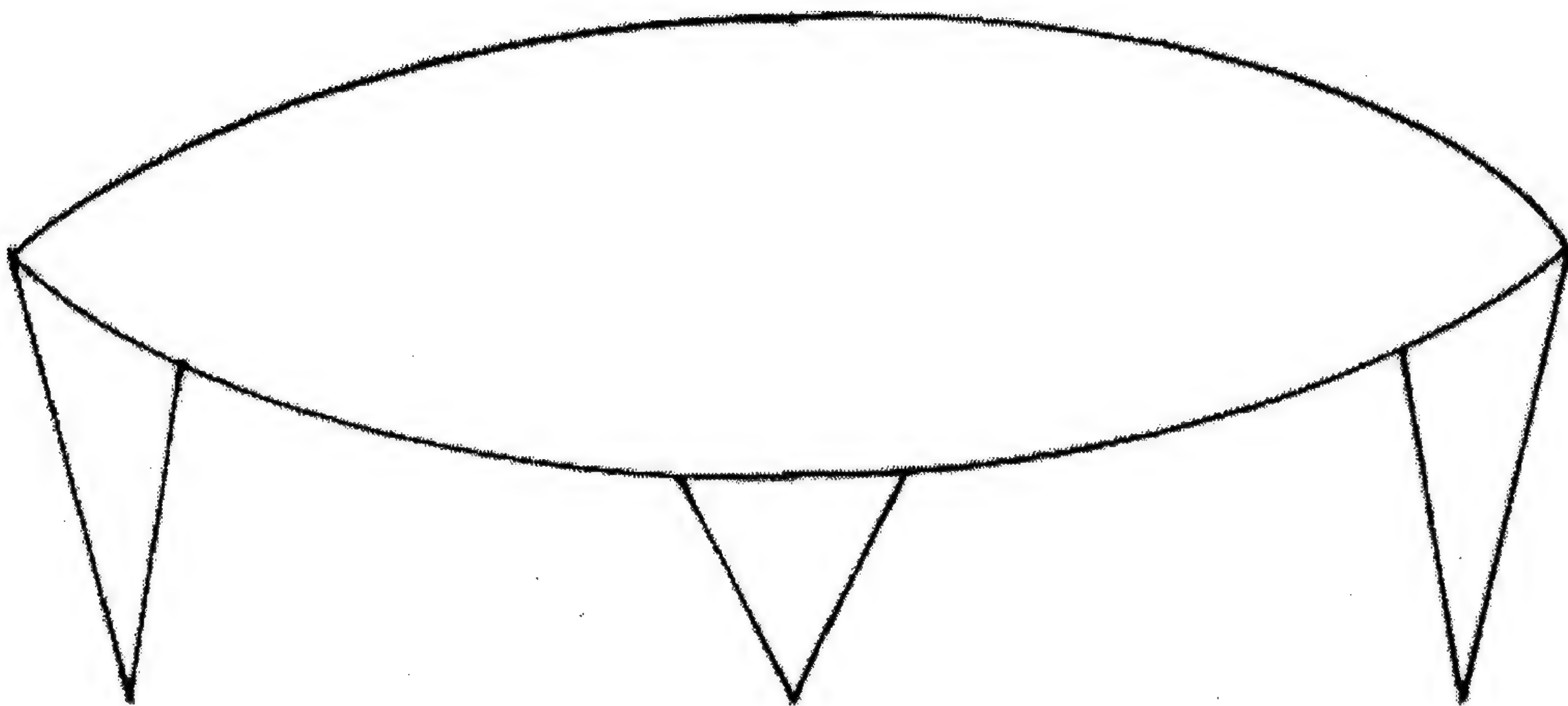
نموذج فريد من نماذج الثريات التي ظهرت في صور المخطوطات وتختلف بطبيعة الحال عن النماذج السابقة
(أنظر لوحة رقم ٩٧)



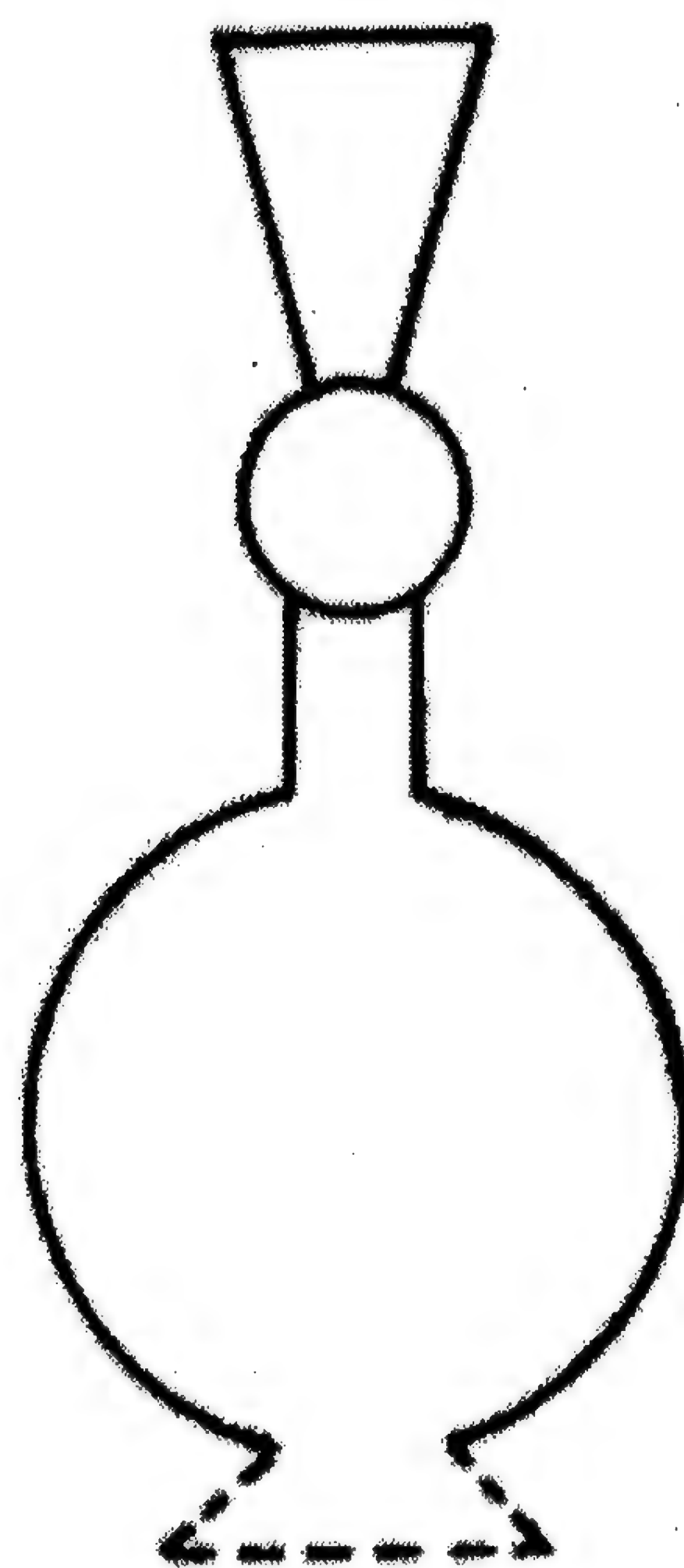
شكل رقم (٣٢)
نموذج لبعض أشكال الدوائر التي ظهرت في صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ٤٧)



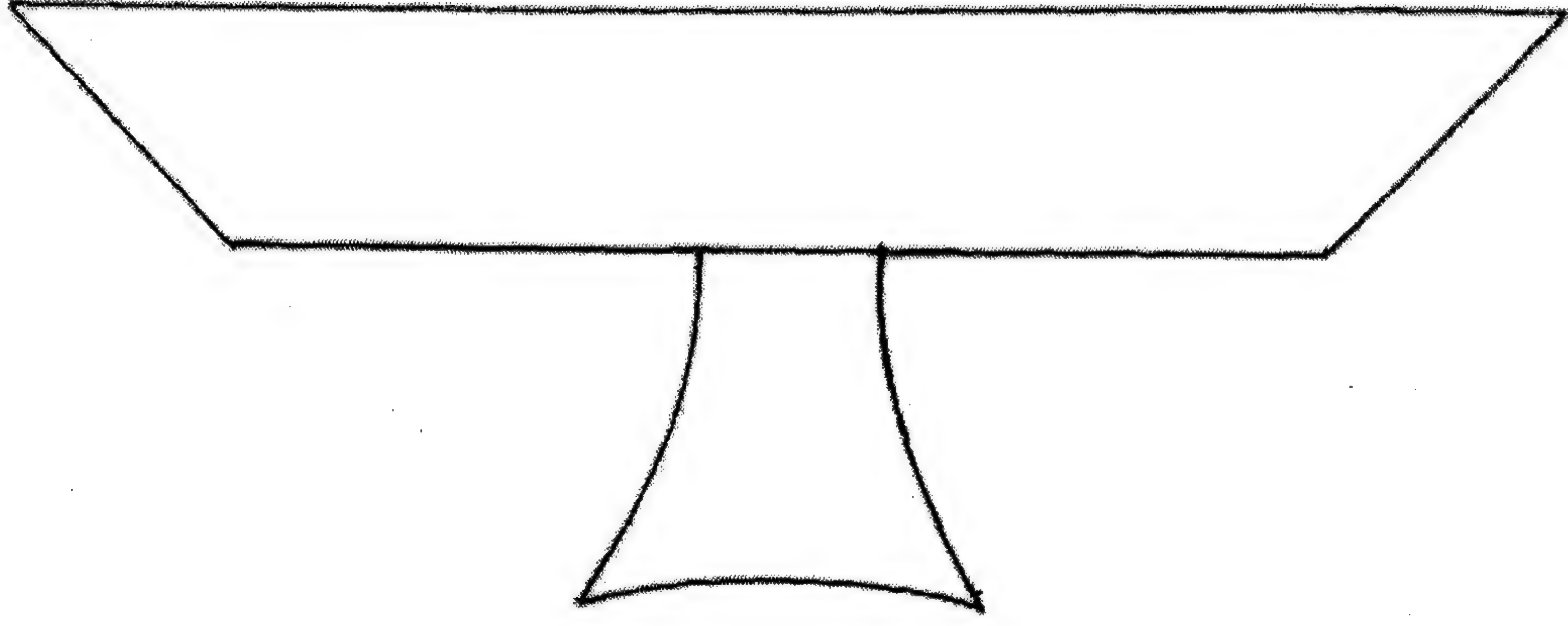
شكل رقم (٣٣)
إحدى أشكال الصواني التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٤٧)



شكل رقم (٣٤)
نموذج آخر لأشكال الصواني (أنظر لوحة رقم ١٠٢)

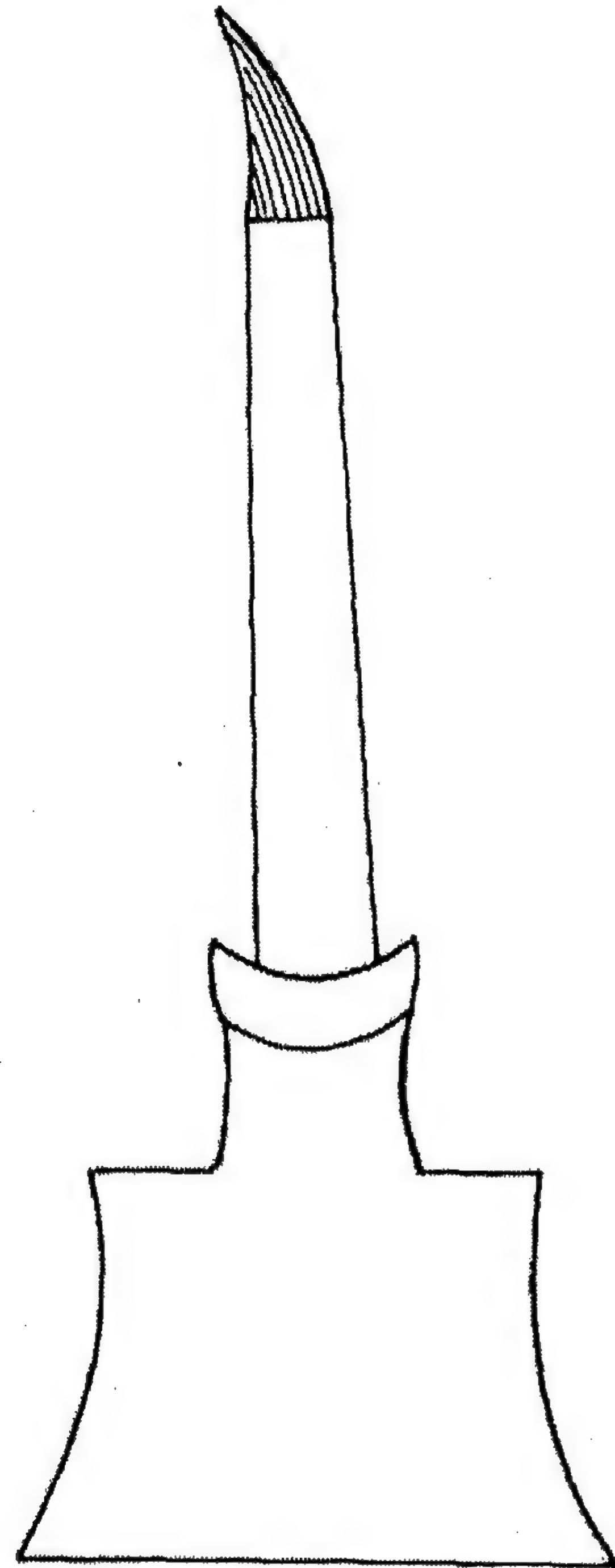


شكل رقم (٣٥)
نموذج آخر للدوائر التي ظهرت في صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ١٠٣)



شكل رقم (٣٦)

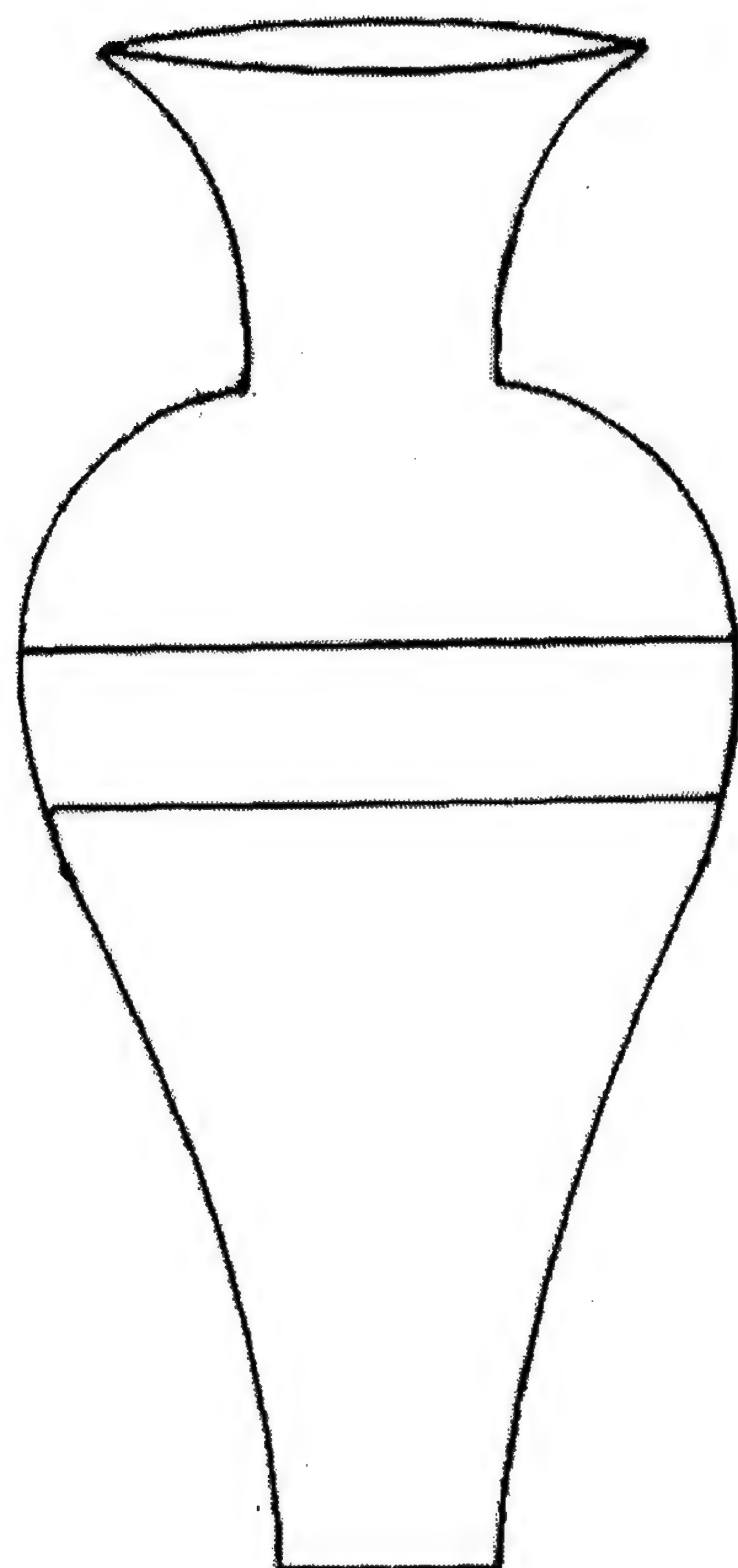
شكل آخر من أشكال الصواني يختلف عن الأشكال السابقة (أنظر لوحة رقم ١٠٣)



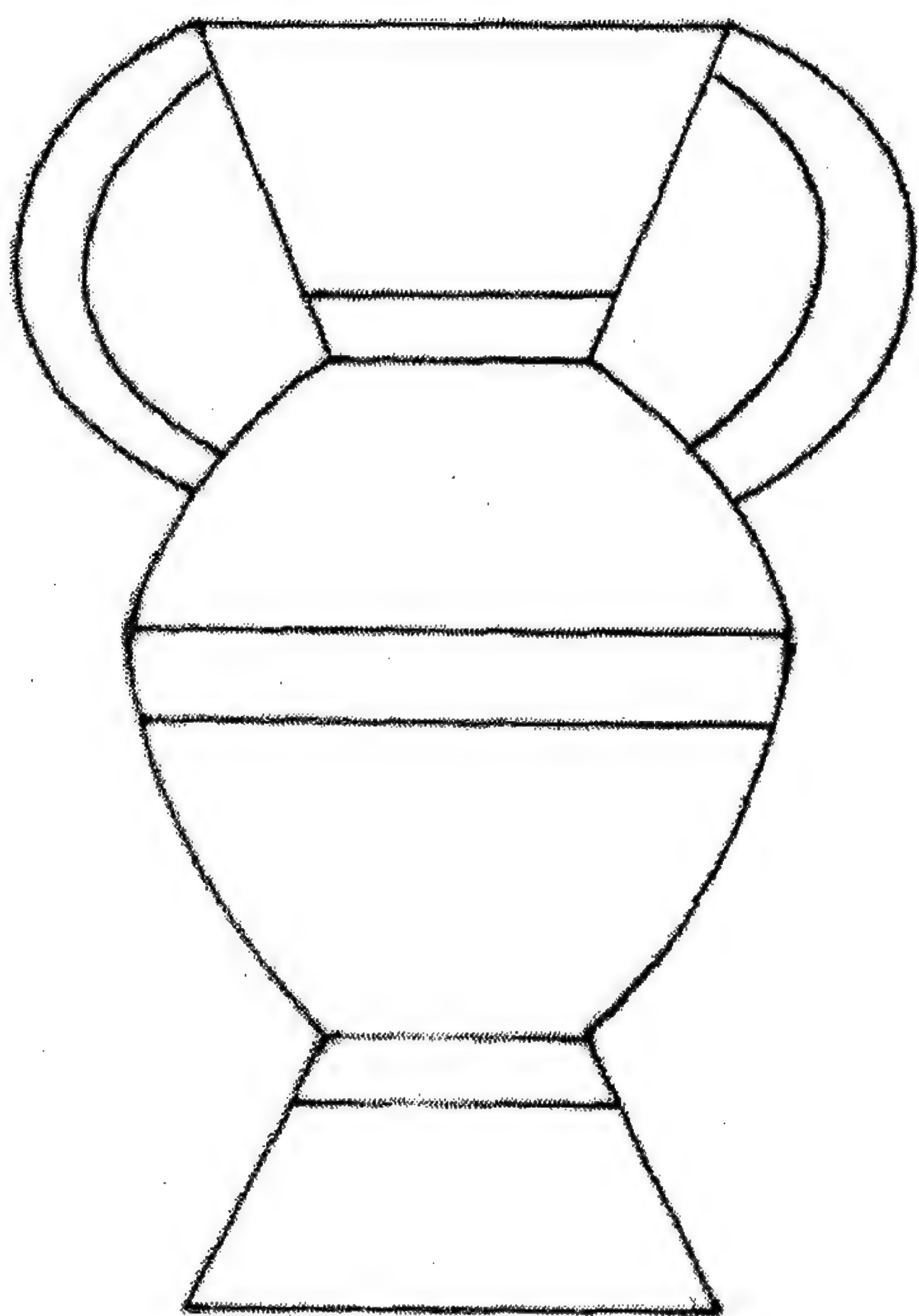
شكل رقم (٣٧)

إحدى أشكال الشماعد التي ظهرت في صور المخطوطات
(أنظر لوحة رقم ١٩)

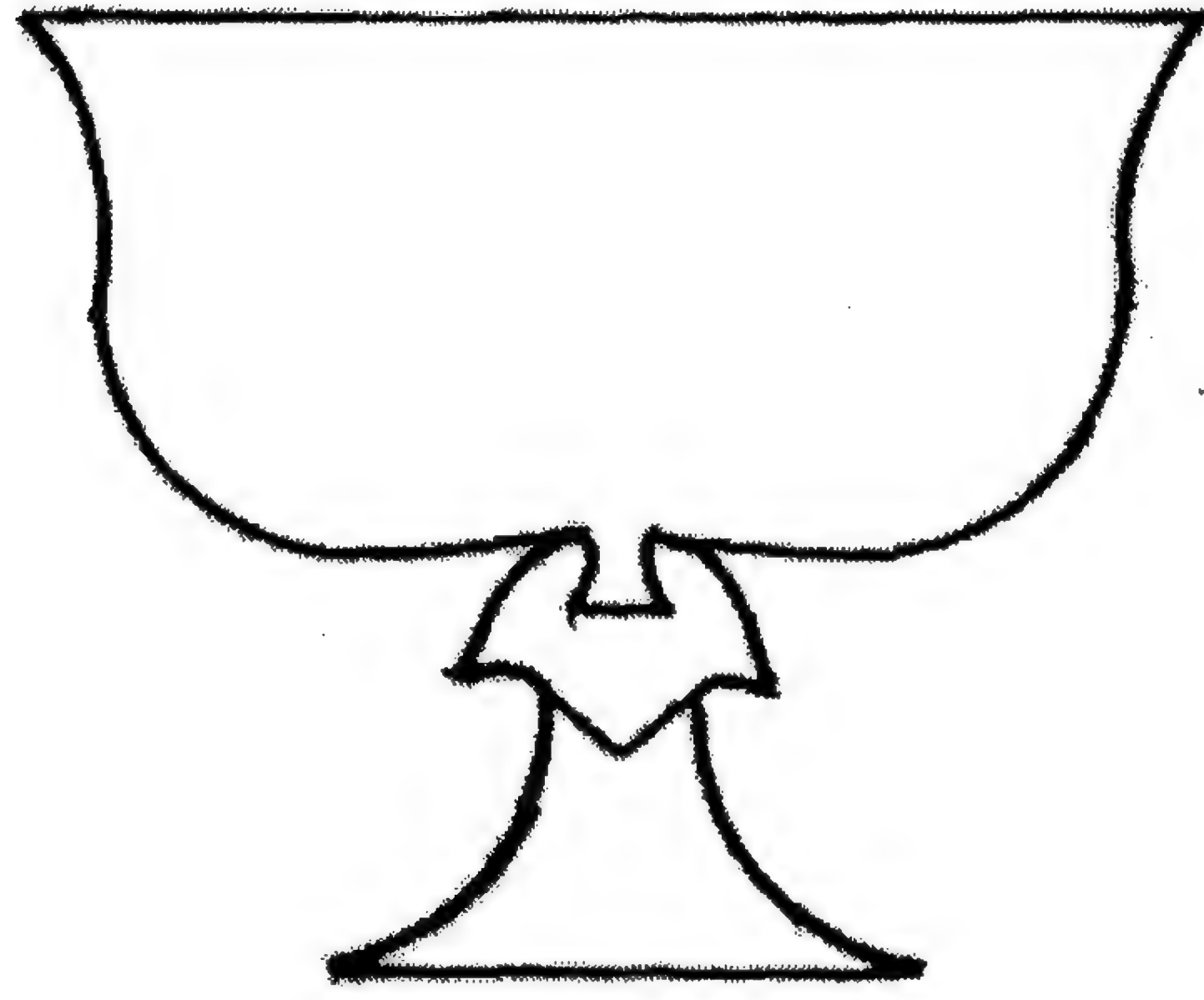
شكل رقم (٣٨)



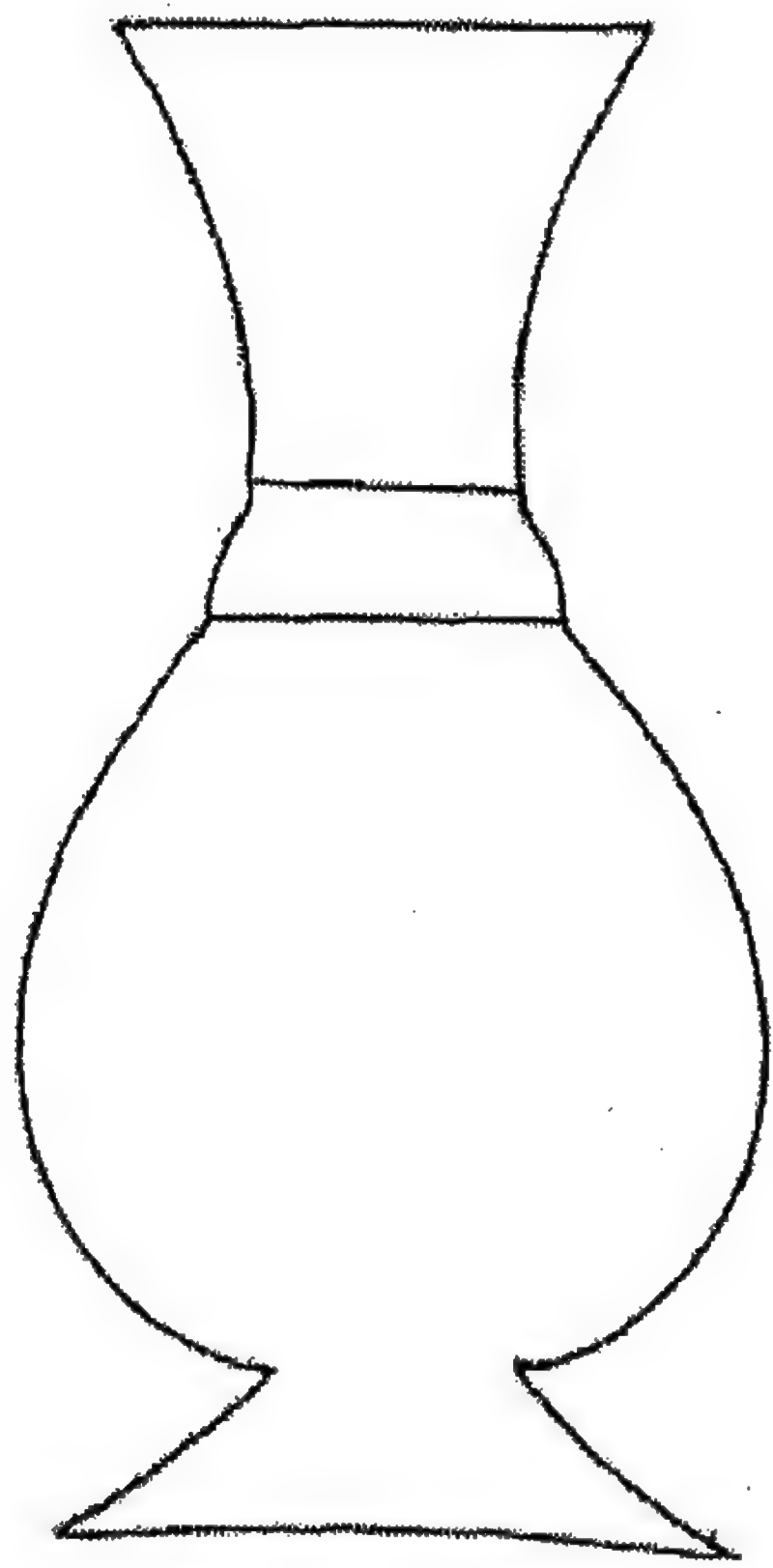
شكل رقم (٣٩)



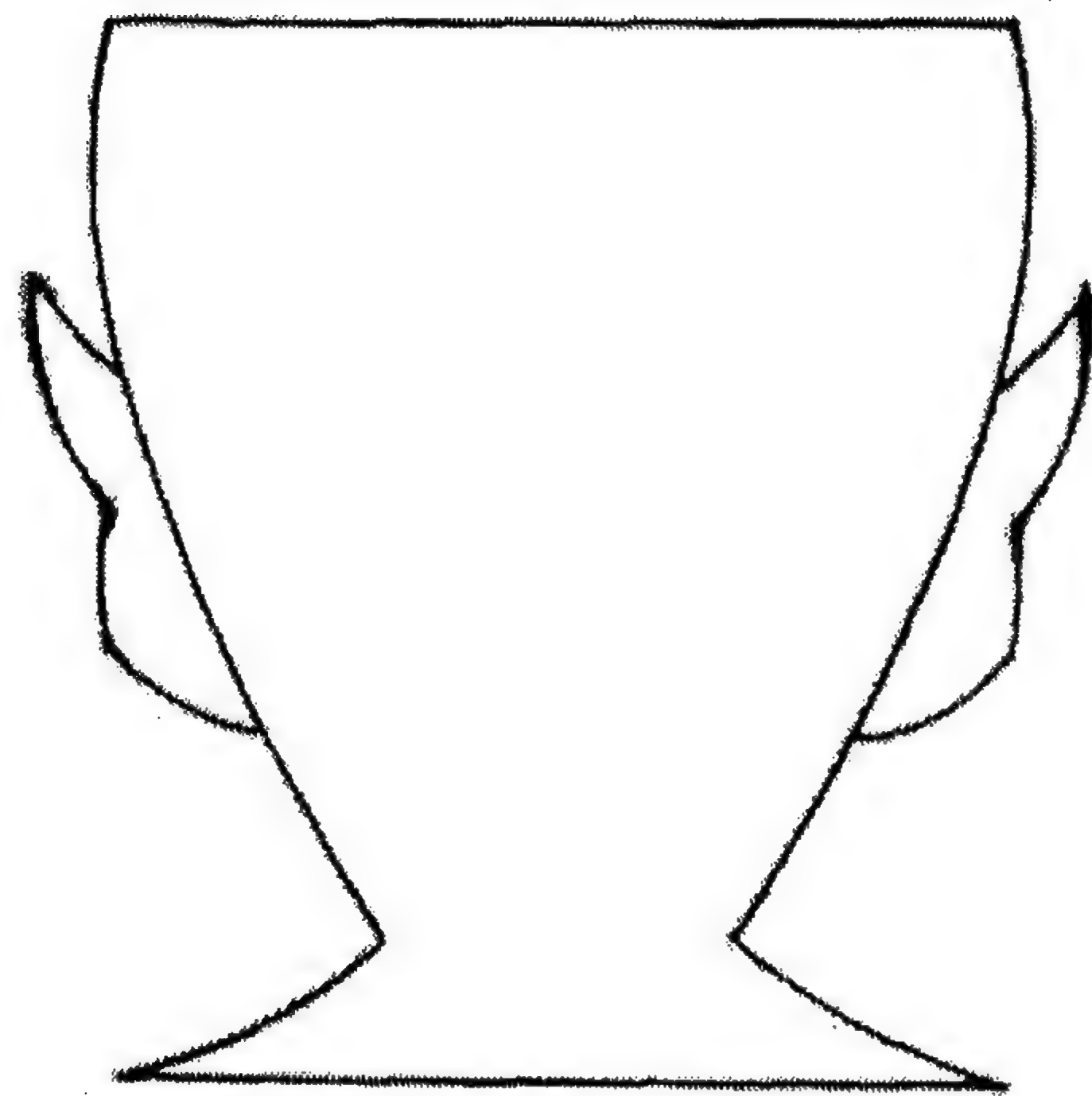
بعض أشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣١، ٢٤)



شكل رقم (٤٠)

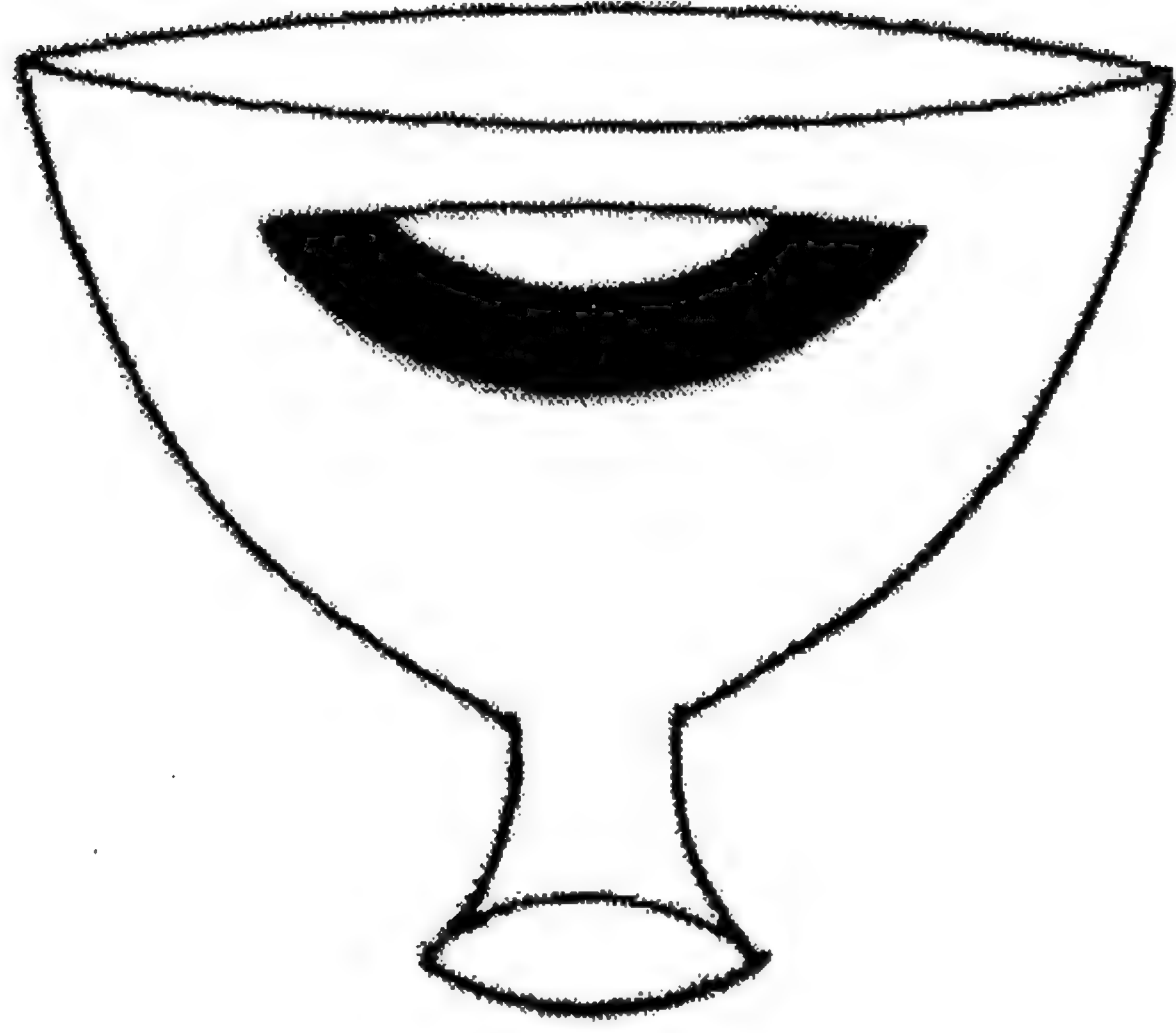


شكل رقم (٤٢)

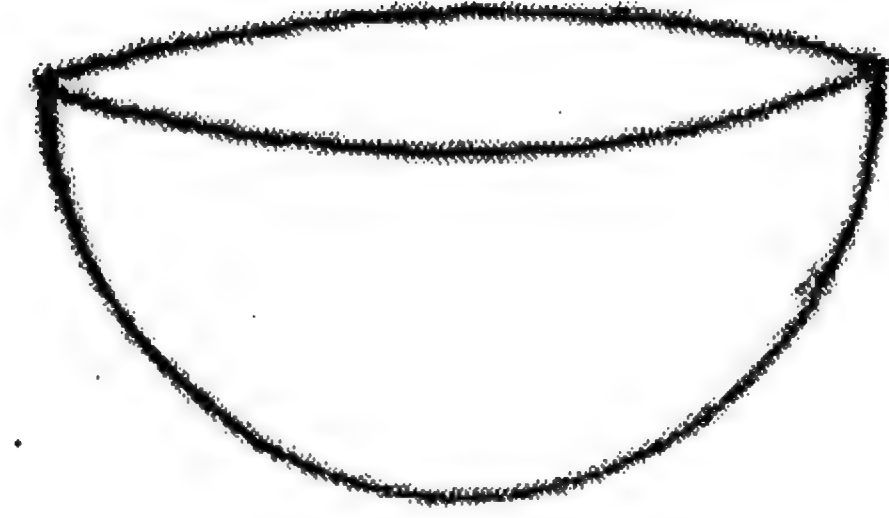


شكل رقم (٤١)

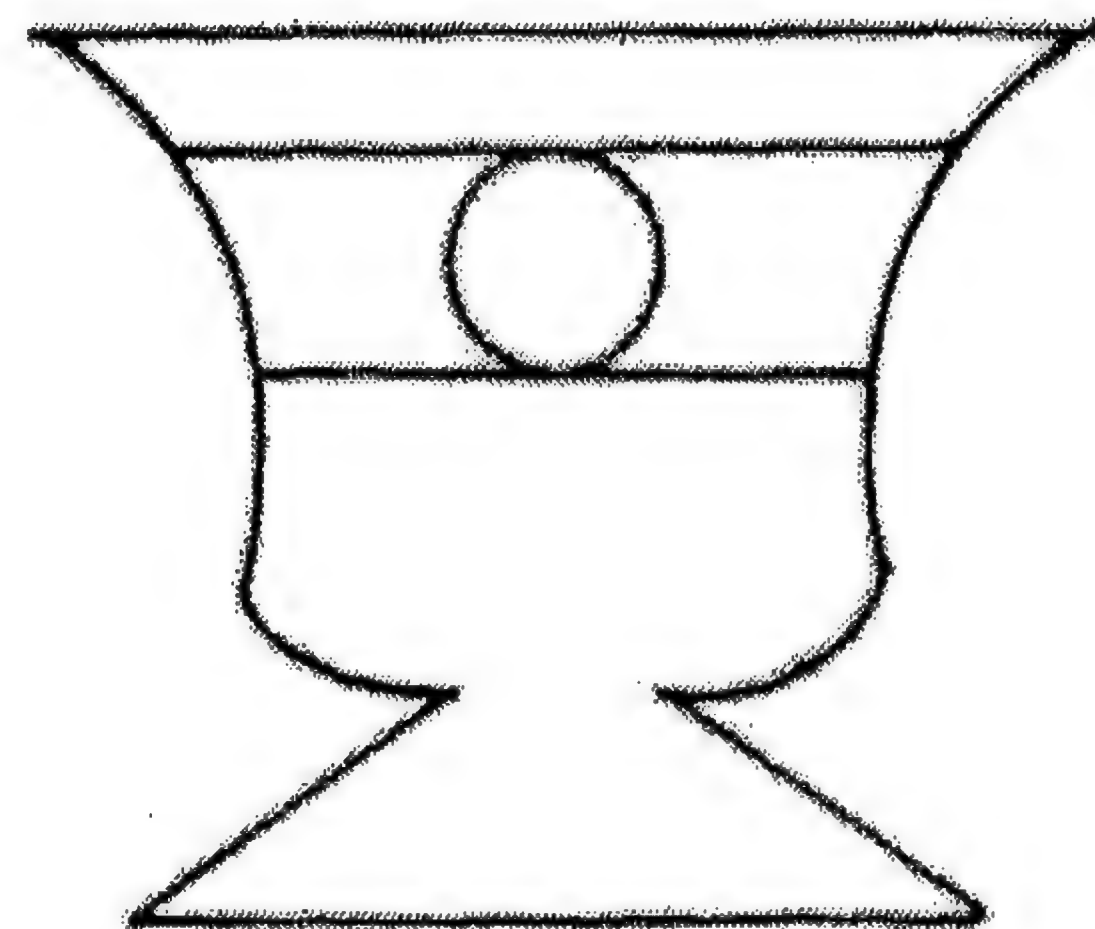
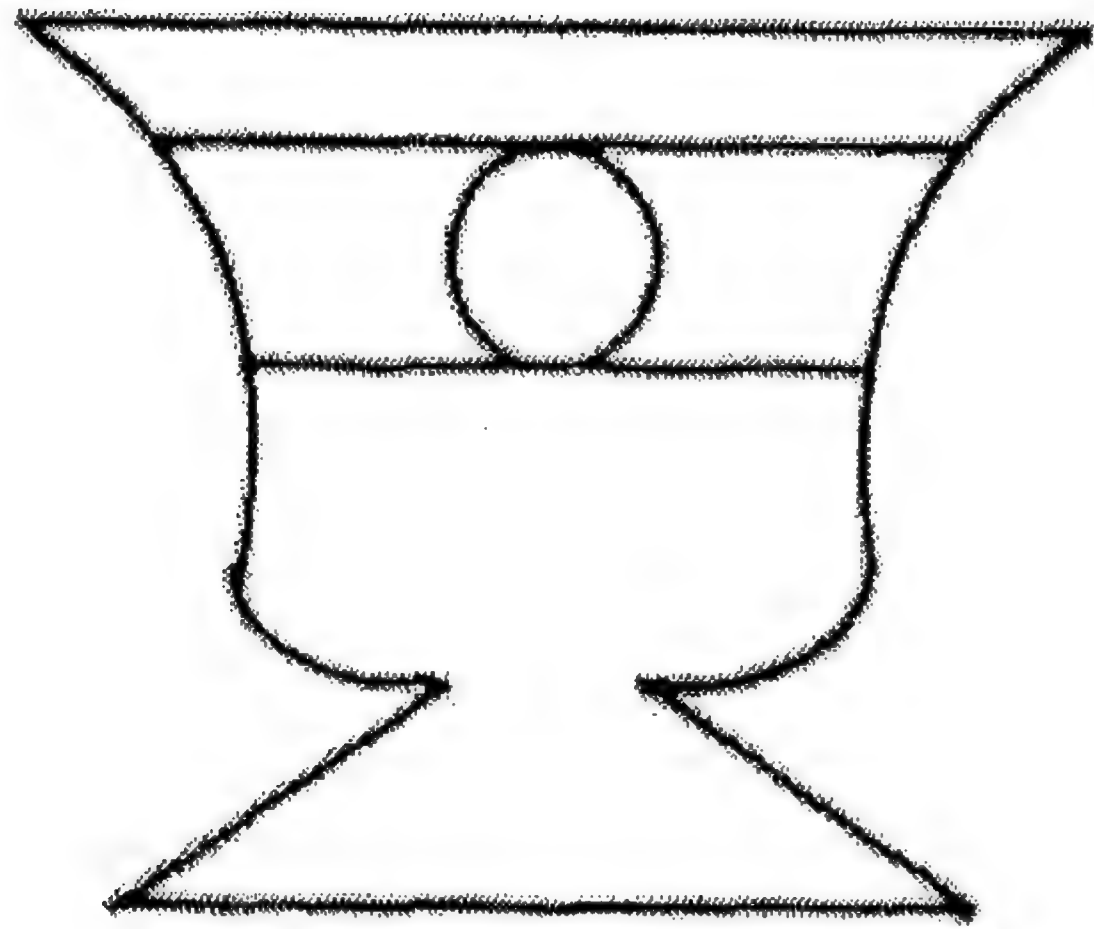
نماذج أخرى لأشكال المزهريات التي ظهرت في صور المخطوطات ويتضح من خلالها مدى التنوع في رسوم مثل هذه النوعية من التحف (أنظر لوحات رقم ٢٥، ١٠٦، ١٠٣)



شكل رقم (٤٤)

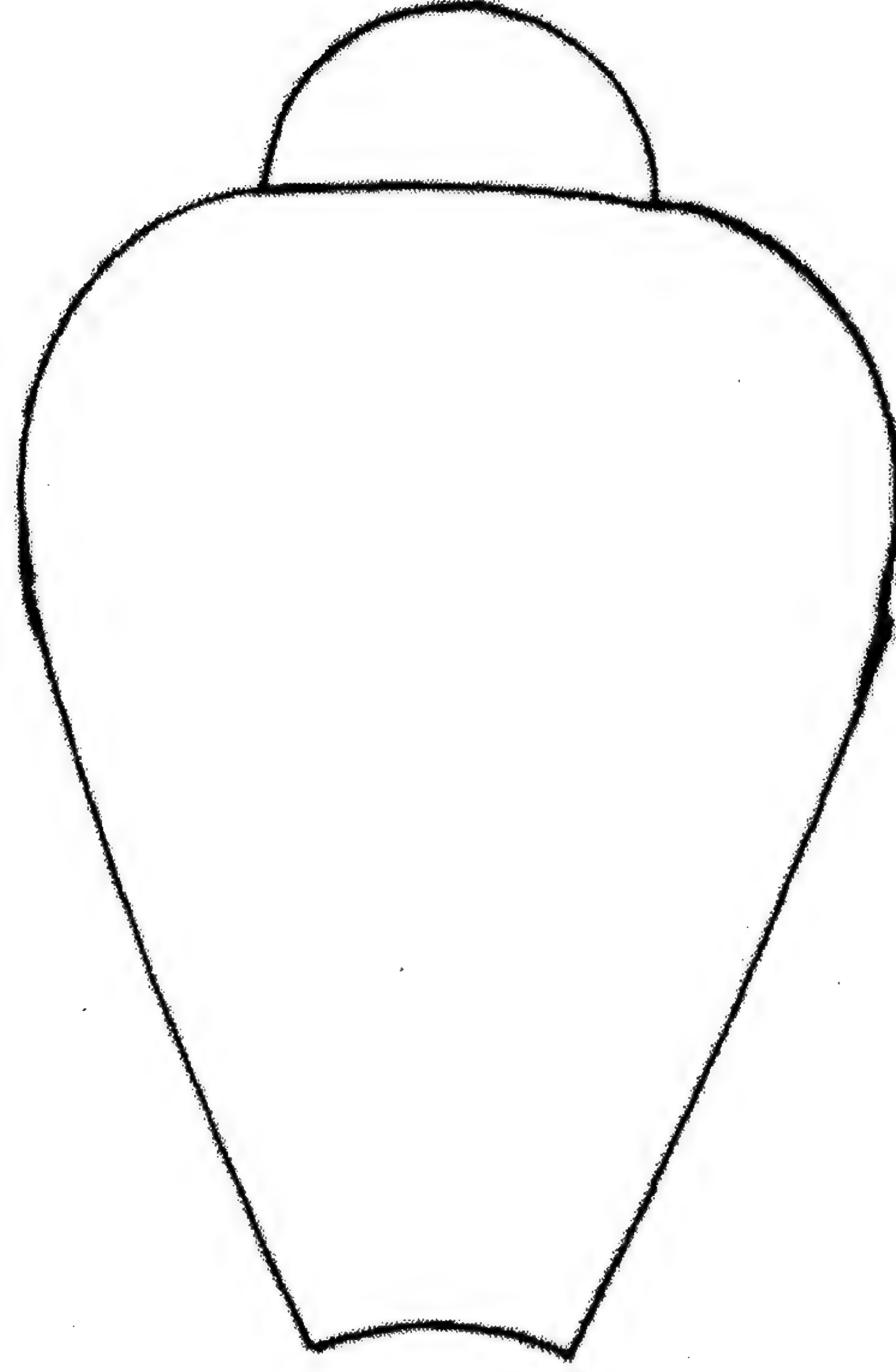


شكل رقم (٤٣)



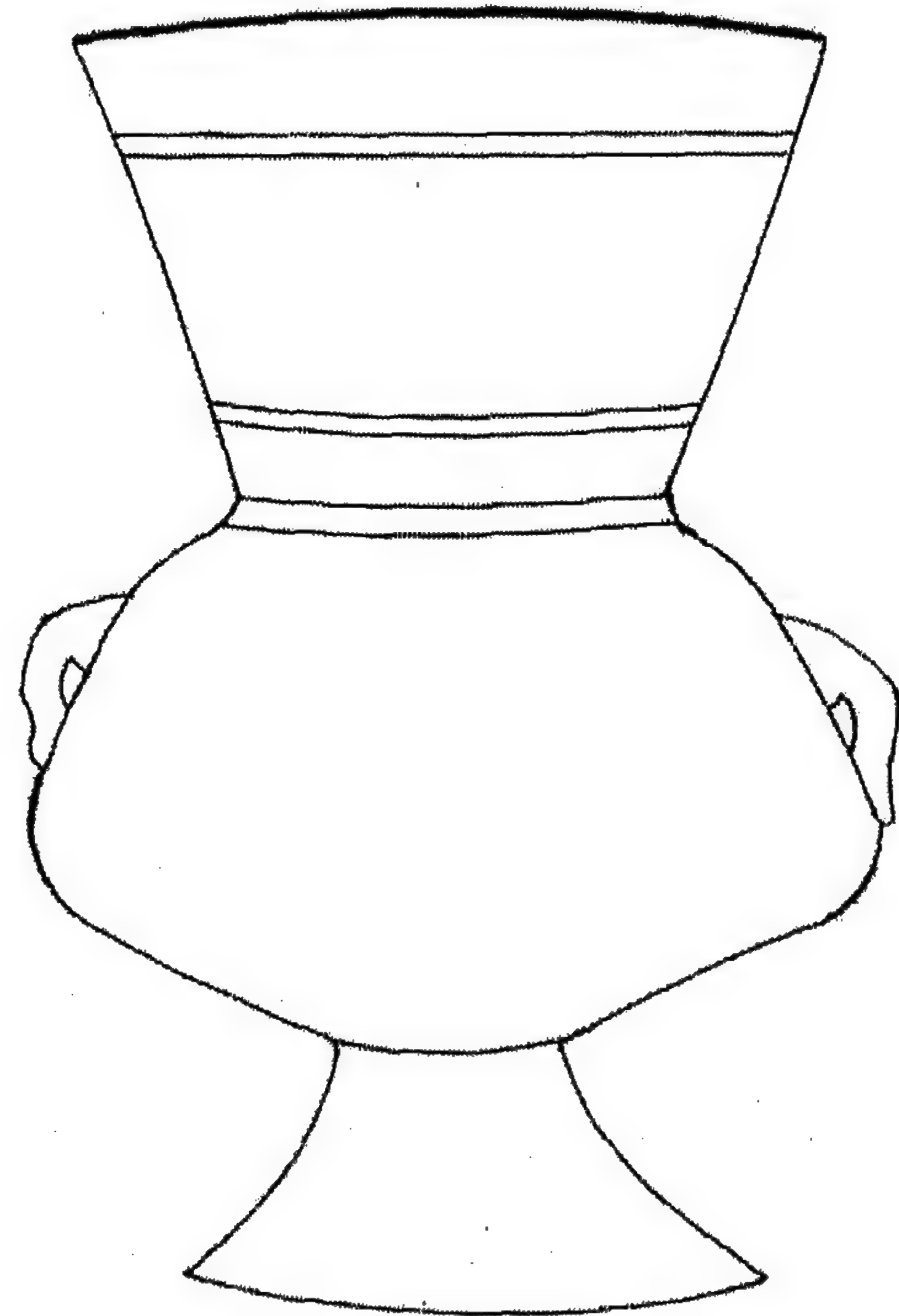
شكل رقم (٤٥)

نماذج مختلفة لأشكال الأطباق التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ١١١، ٤٧، ١١٠)



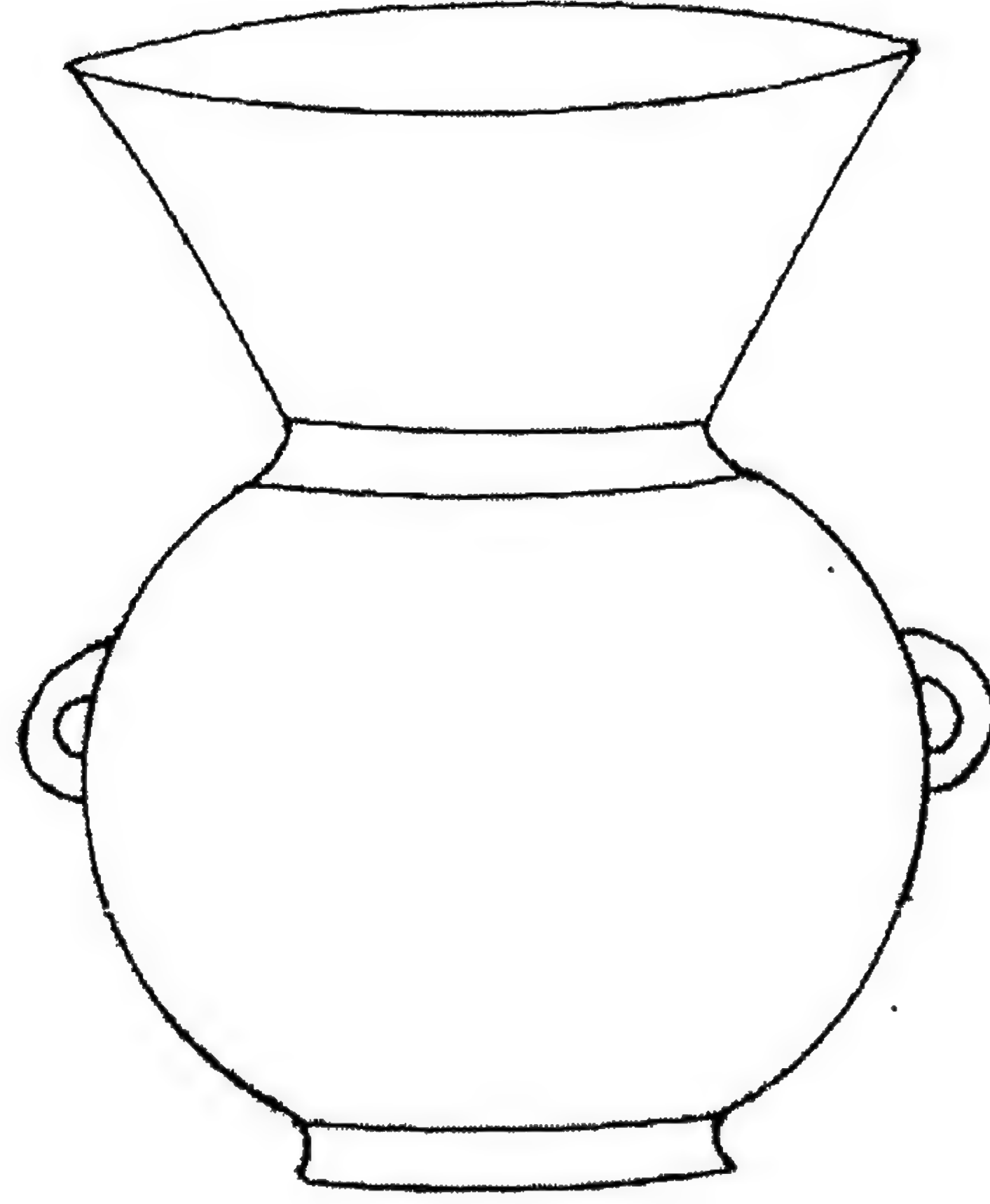
شكل رقم (٤٦)

إحدى أشكال القدور التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٩٧)



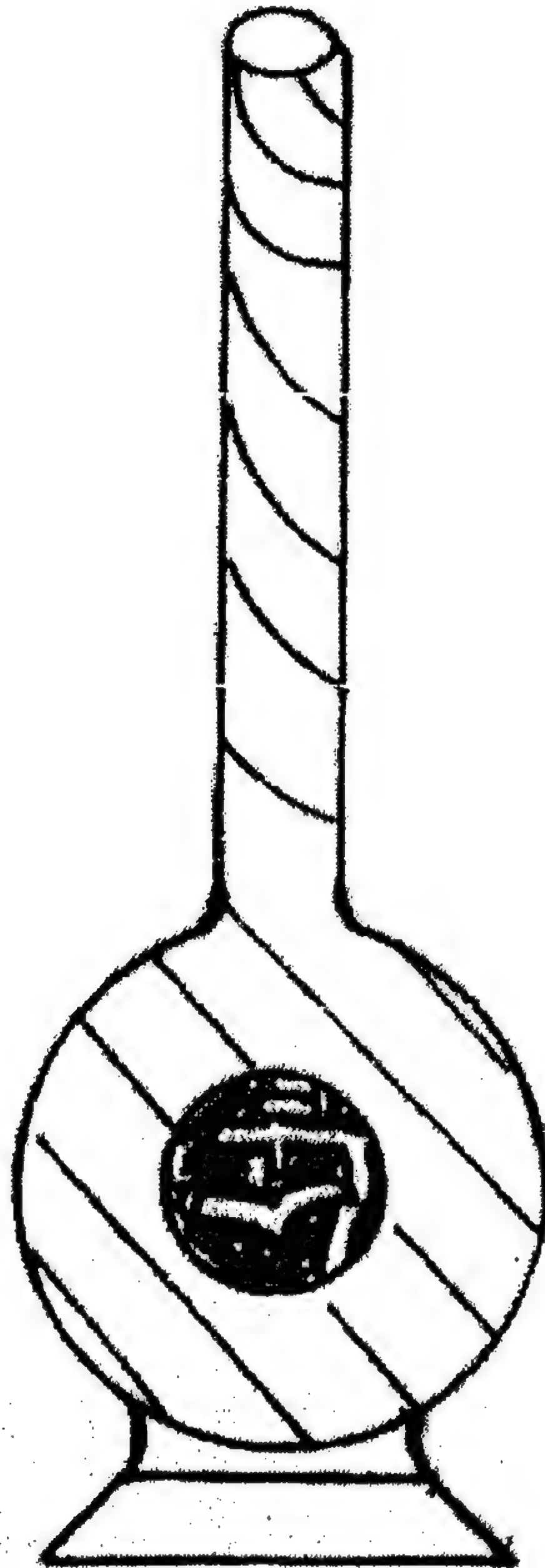
شكل رقم (٤٧)

إحدى أشكال المشكاوات التي ظهرت في صور المخطوطات
(أنظر لوحات رقم ٢٤، ٣١، ٣٦، ٣٩)



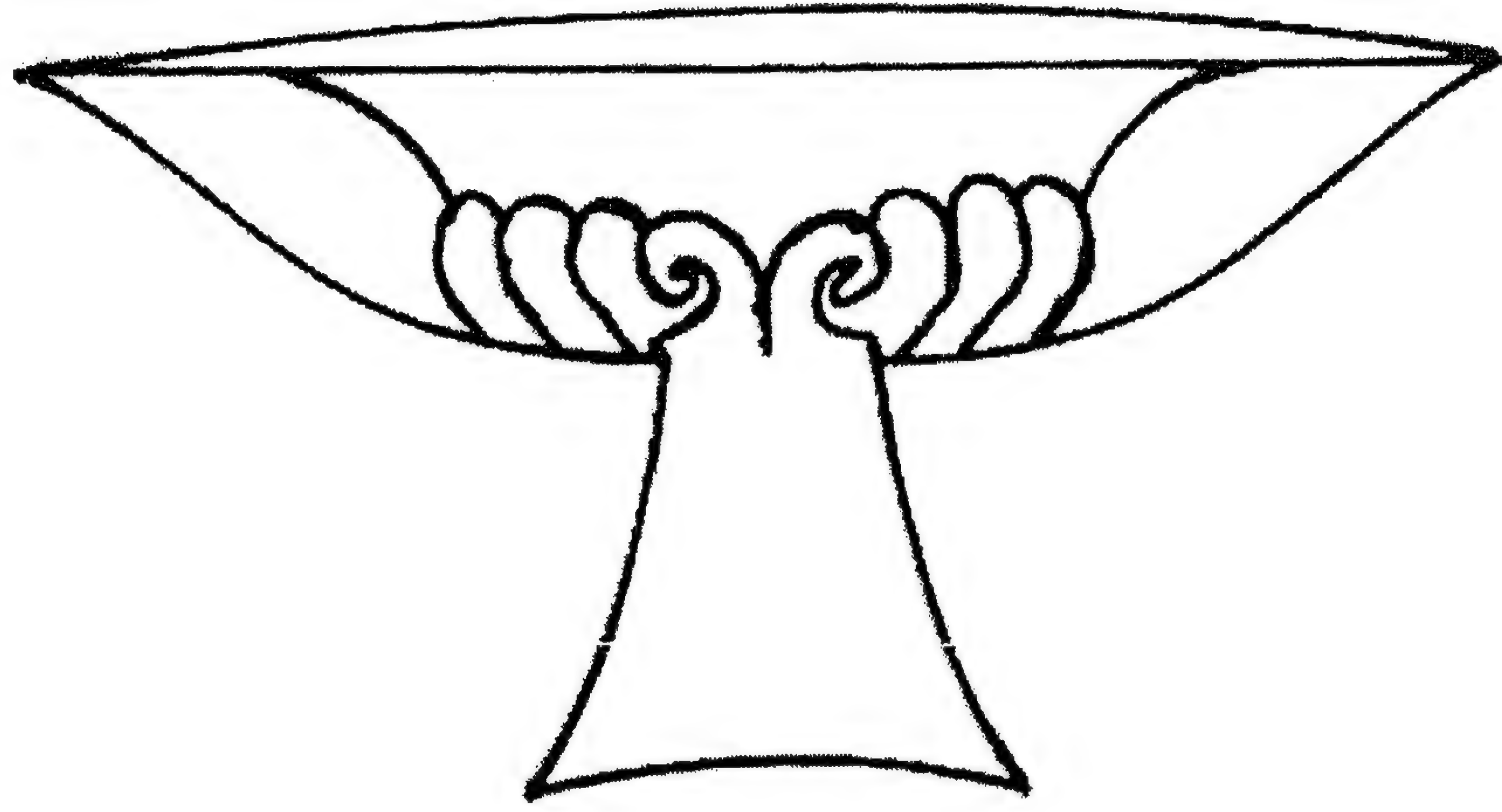
شكل رقم (٤٨)

نموذج آخر لأشكال المشكاوات التي تشابهت مع ما وصلنا منها والمحفوظ بالمتاحف المختلفة
(أنظر لوحات من رقم ١٢٠ إلى رقم ١٢٦)

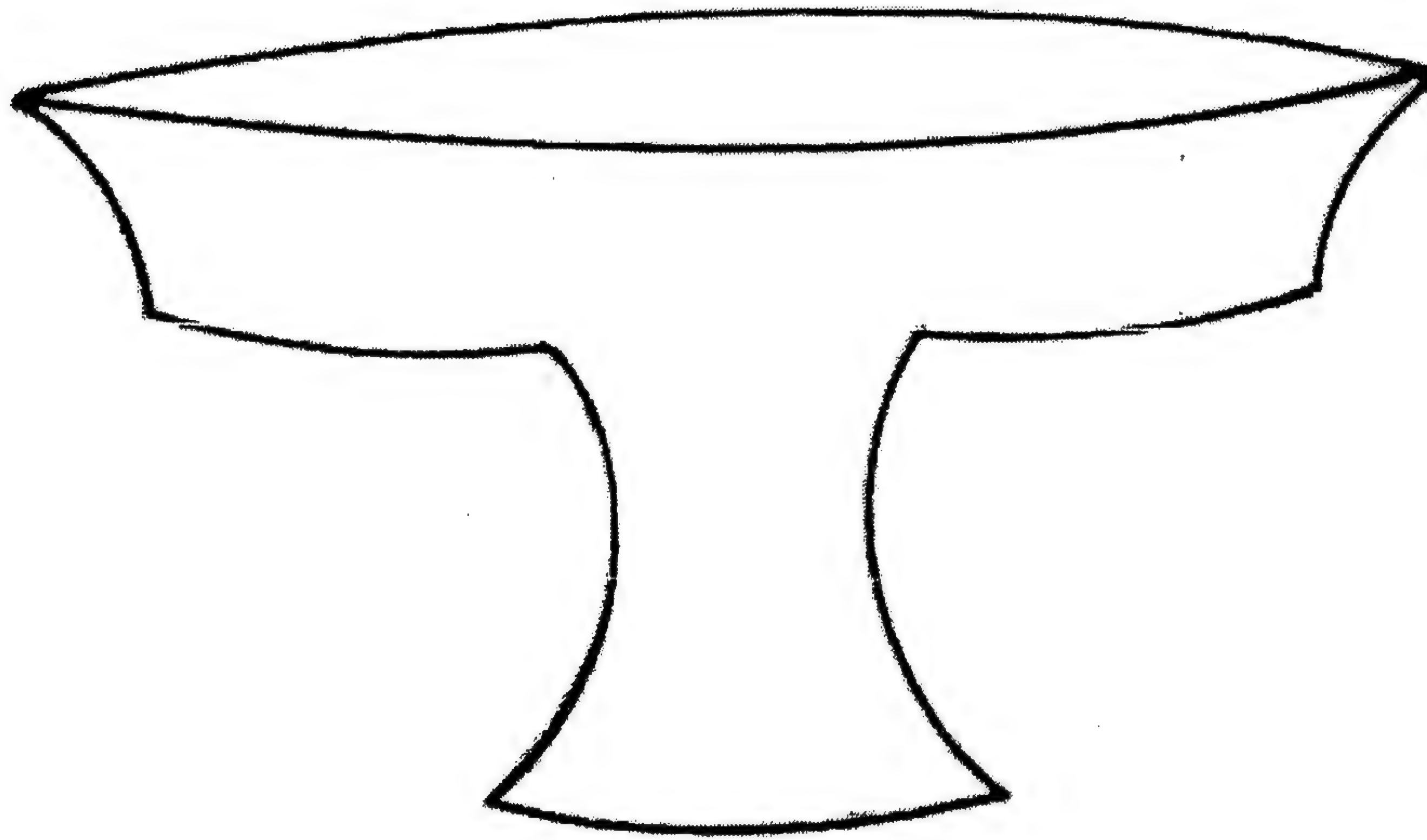


شكل رقم (٤٩)

إحدى أشكال القنينات التي ظهرت في صور
المخطوطات (أنظر لوحات ١١٥، ١١٢، ١١٨، ١١٩)

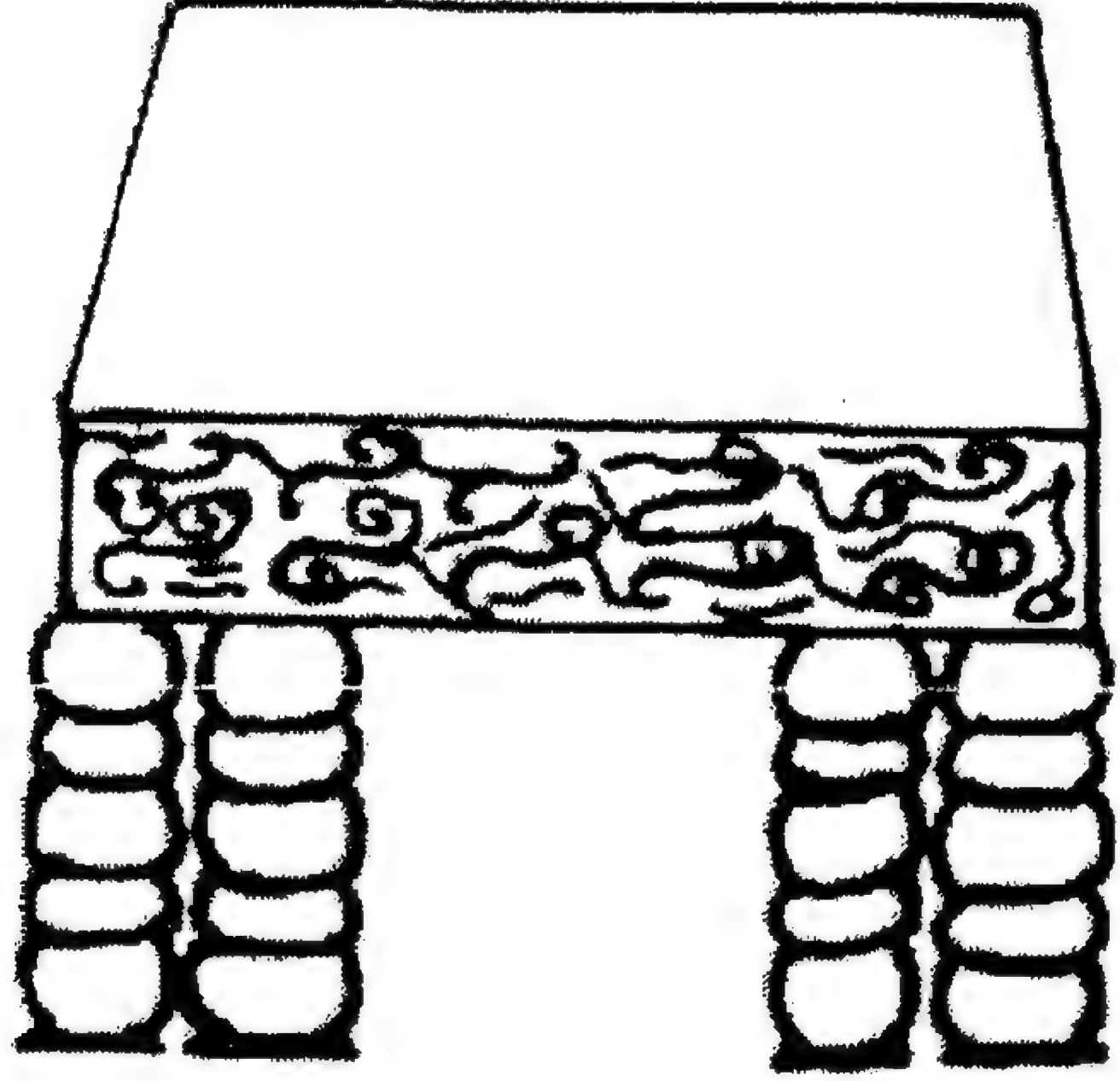


شكل رقم (٥٠)

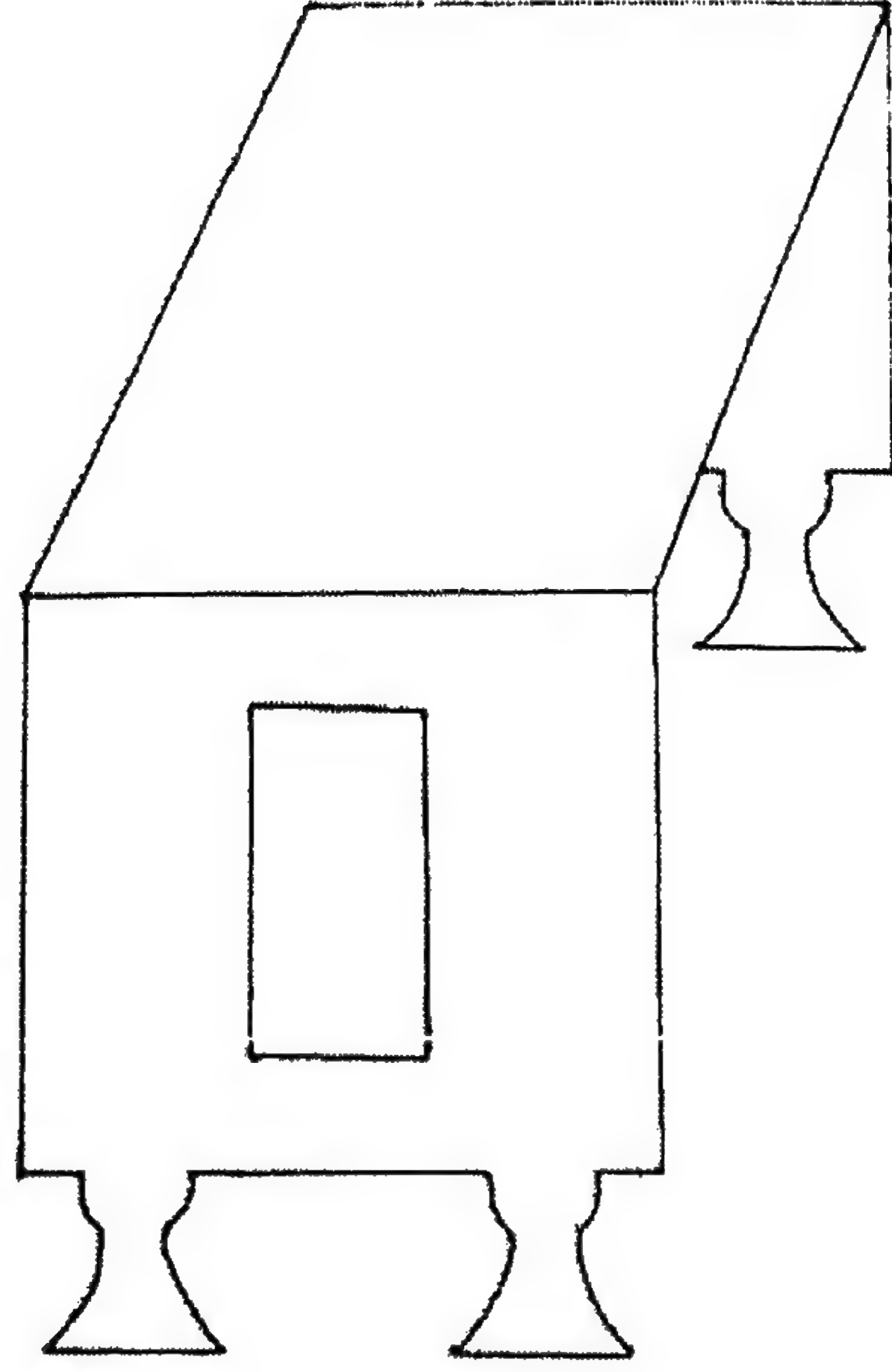


شكل رقم (٥١)

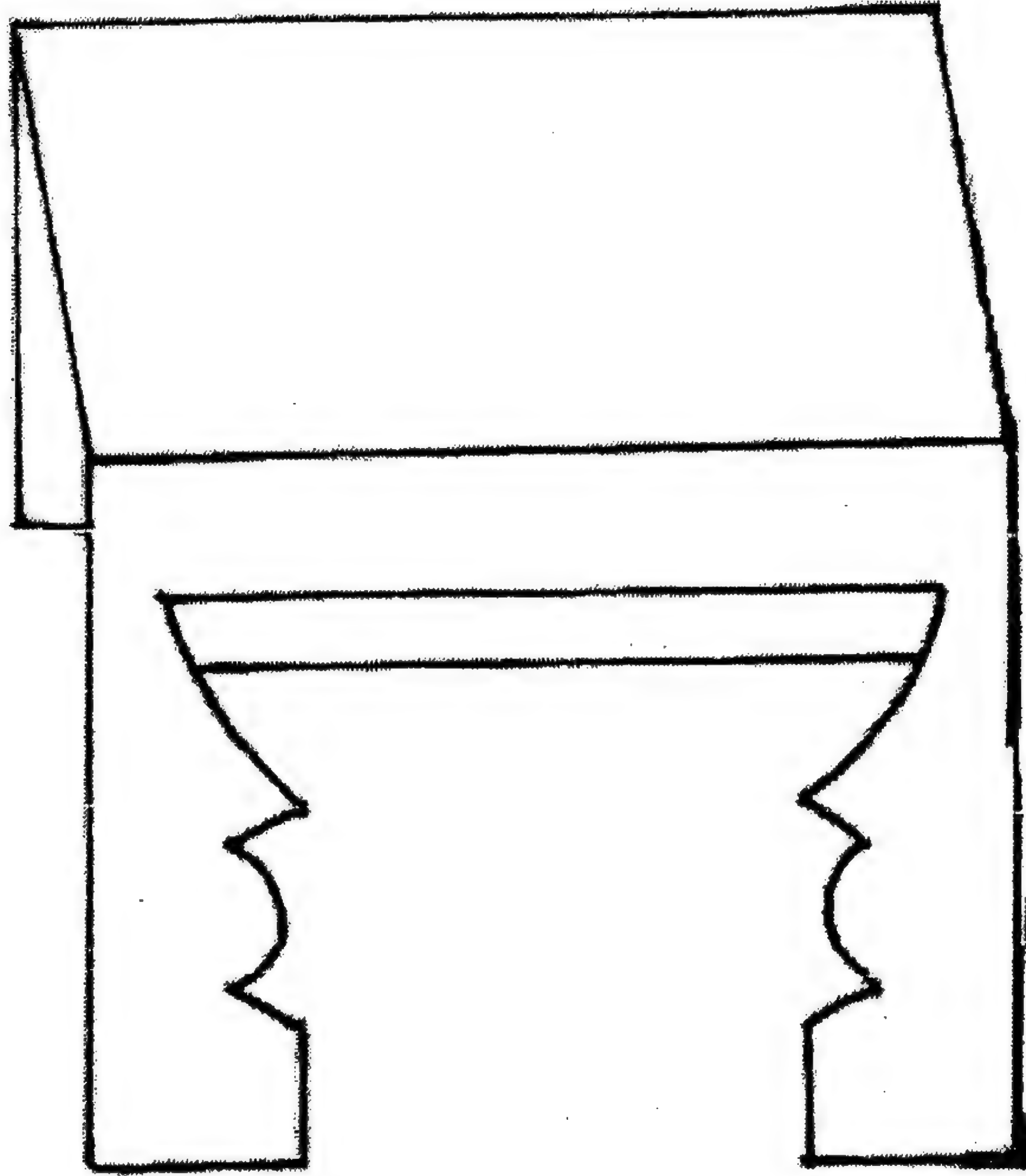
بعض أشكال أطباق الفاكهة التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٩٢، ١٢٨، ١٣٦)



شكل رقم (٥٣)

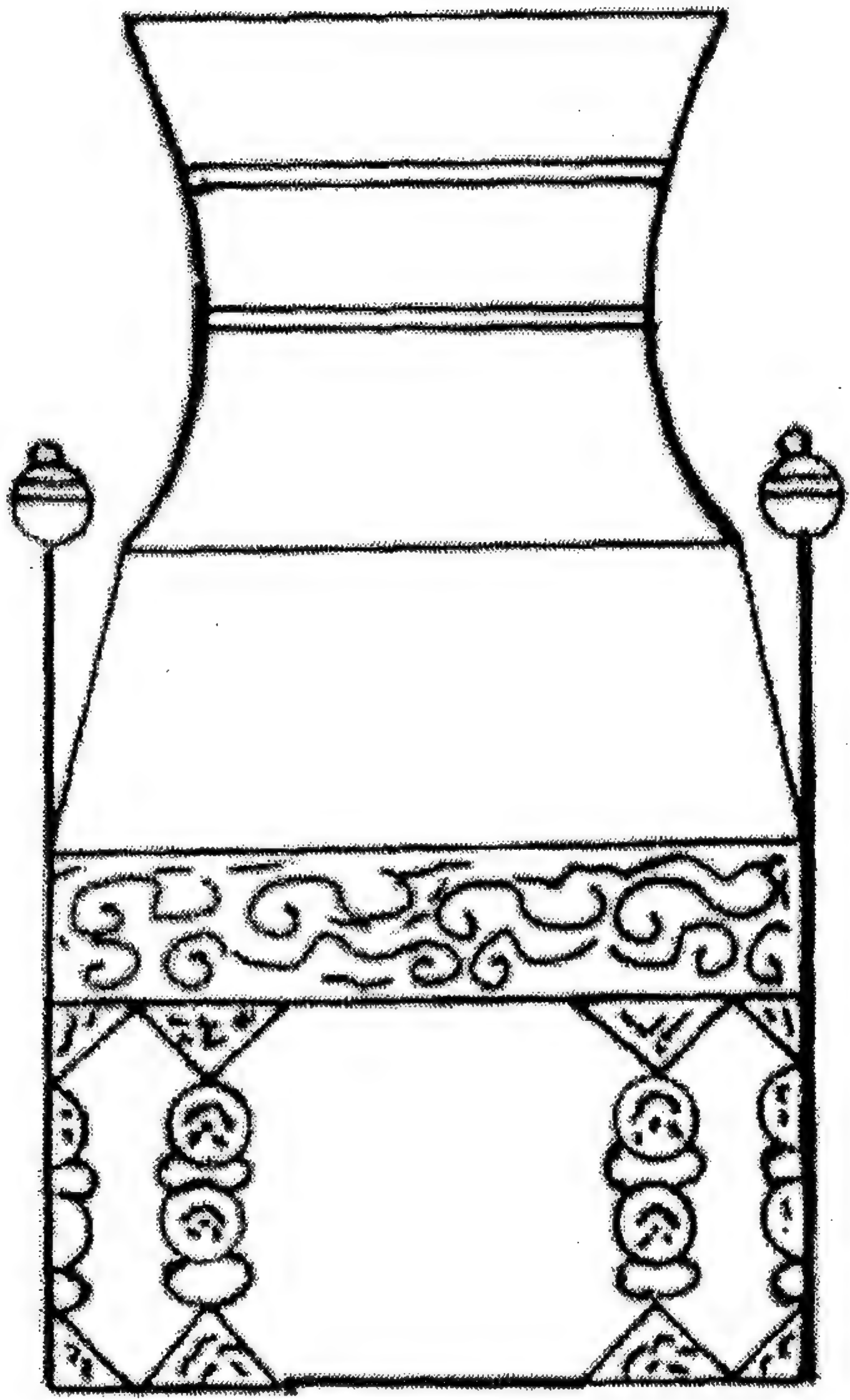


شكل رقم (٥٢)

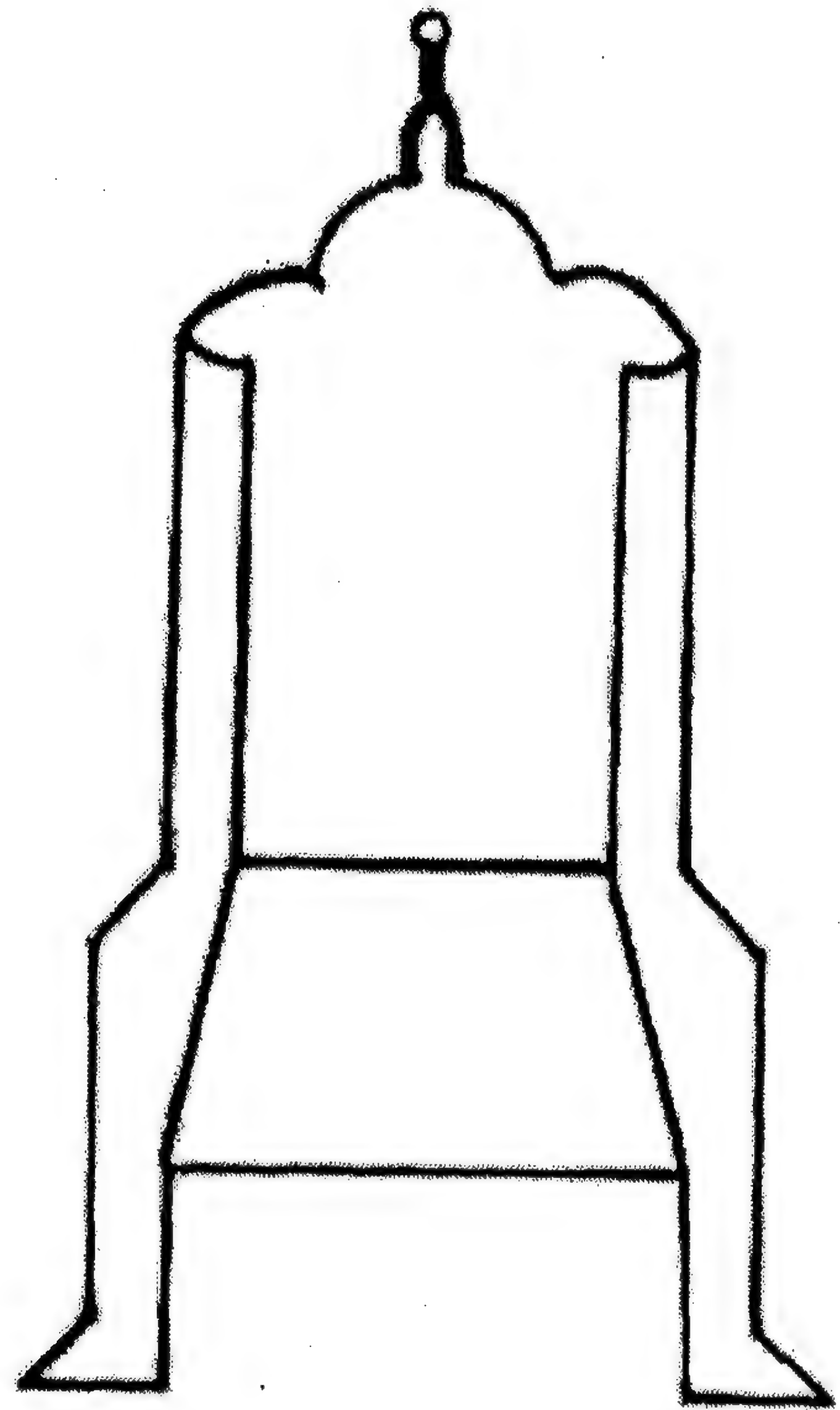


شكل رقم (٥٤)

بعض أشكال المقاعد التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٣٠، ١٢٩، ١١١)

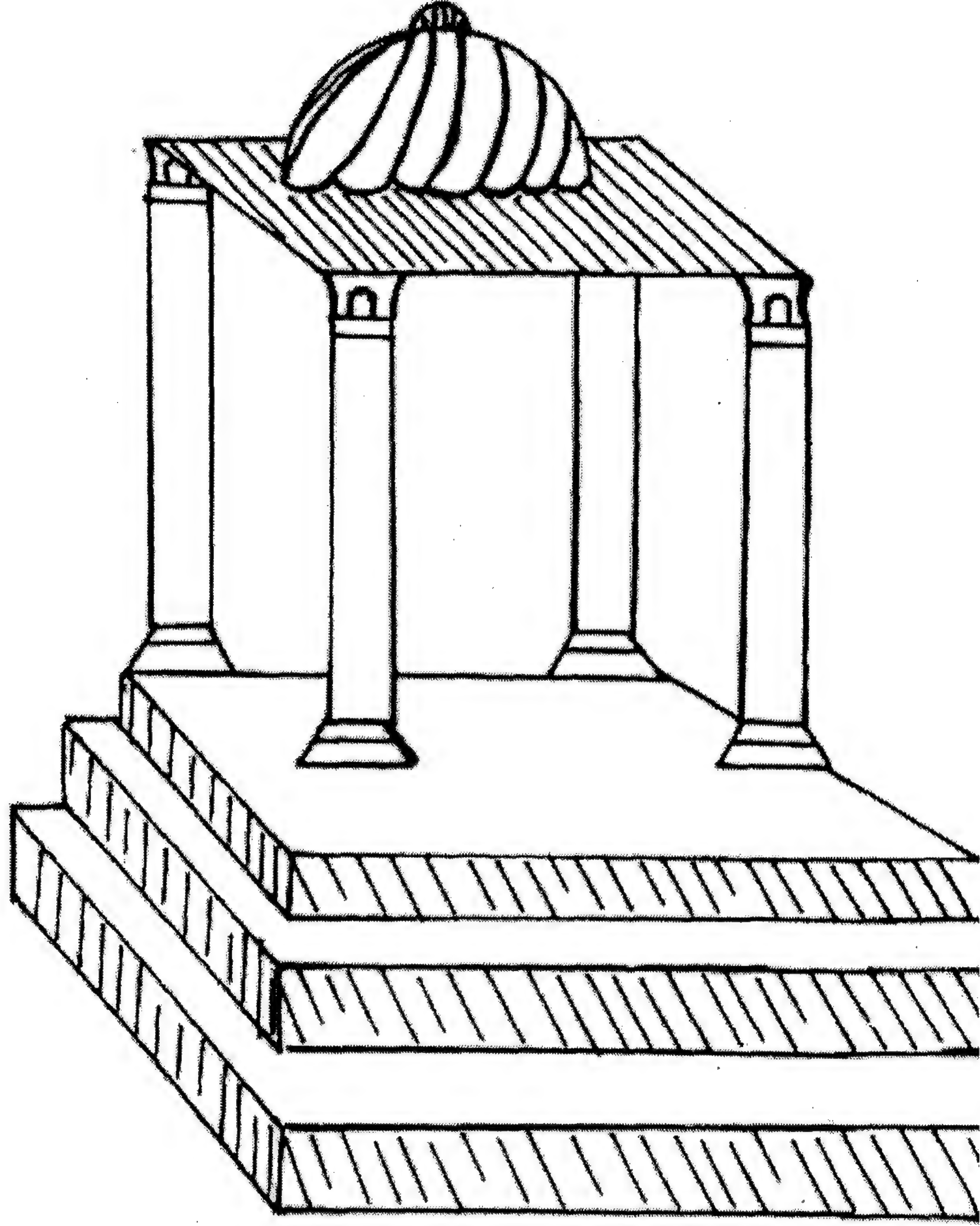


شكل رقم (٥٥)



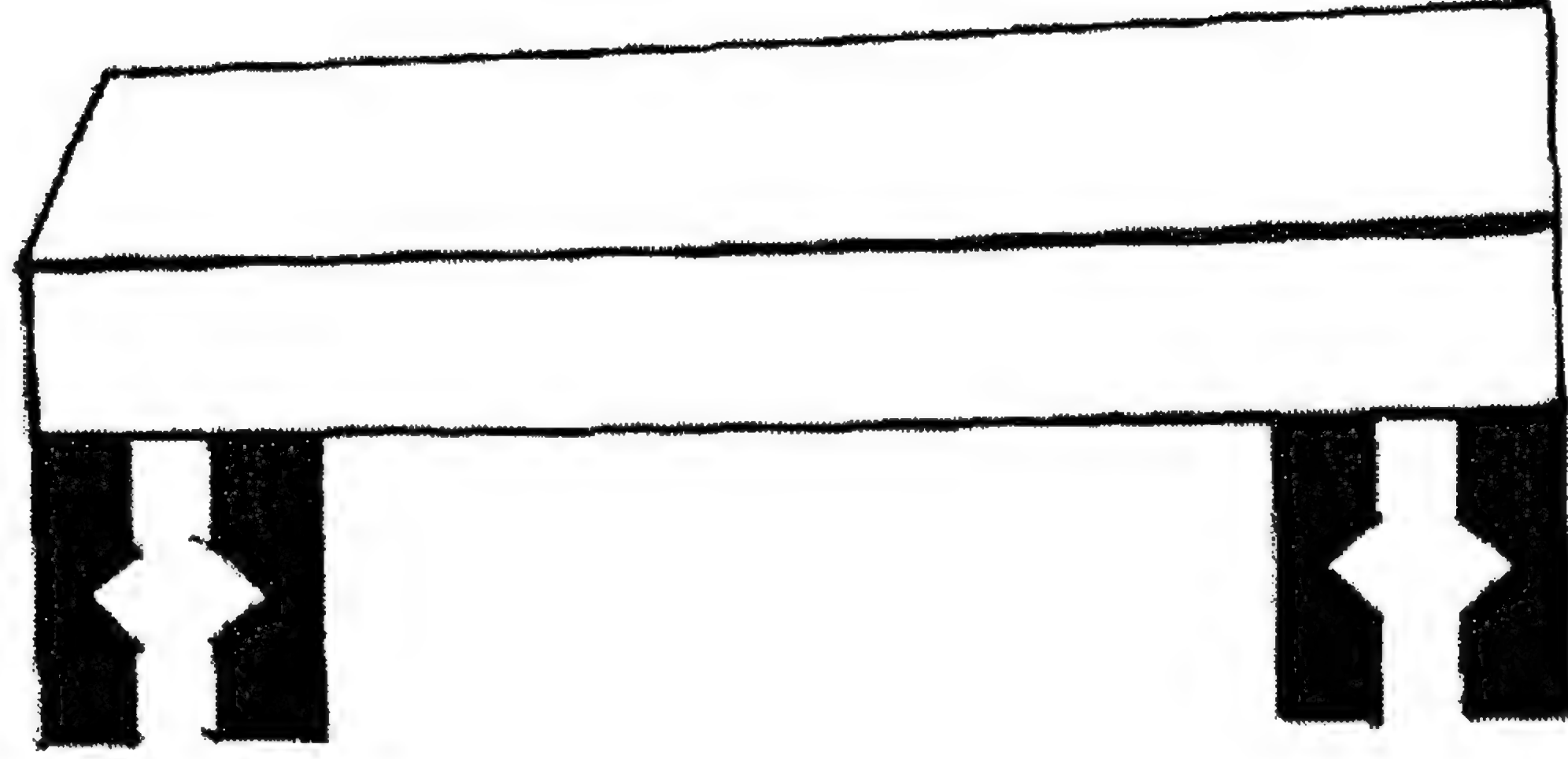
شكل رقم (٥٦)

أشكال كراسي العرش التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٠٤، ١١٥)

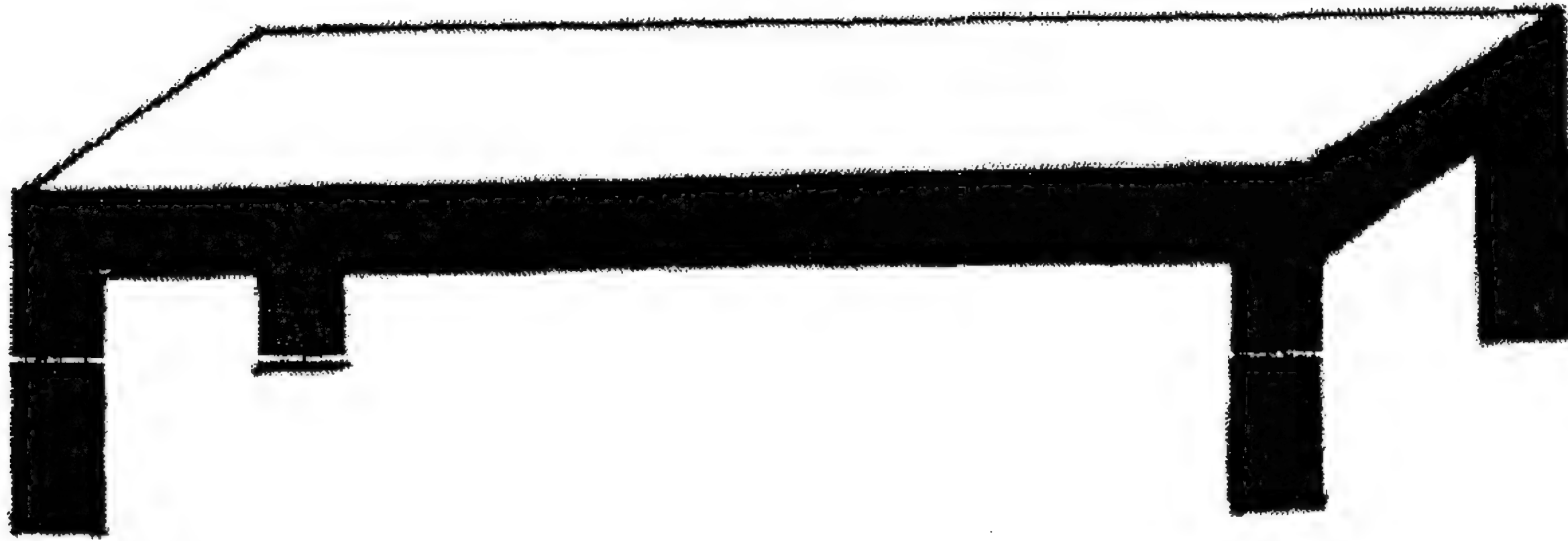


شكل رقم (٥٧)

شكل من أشكال العروش التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحة رقم ٧٠)

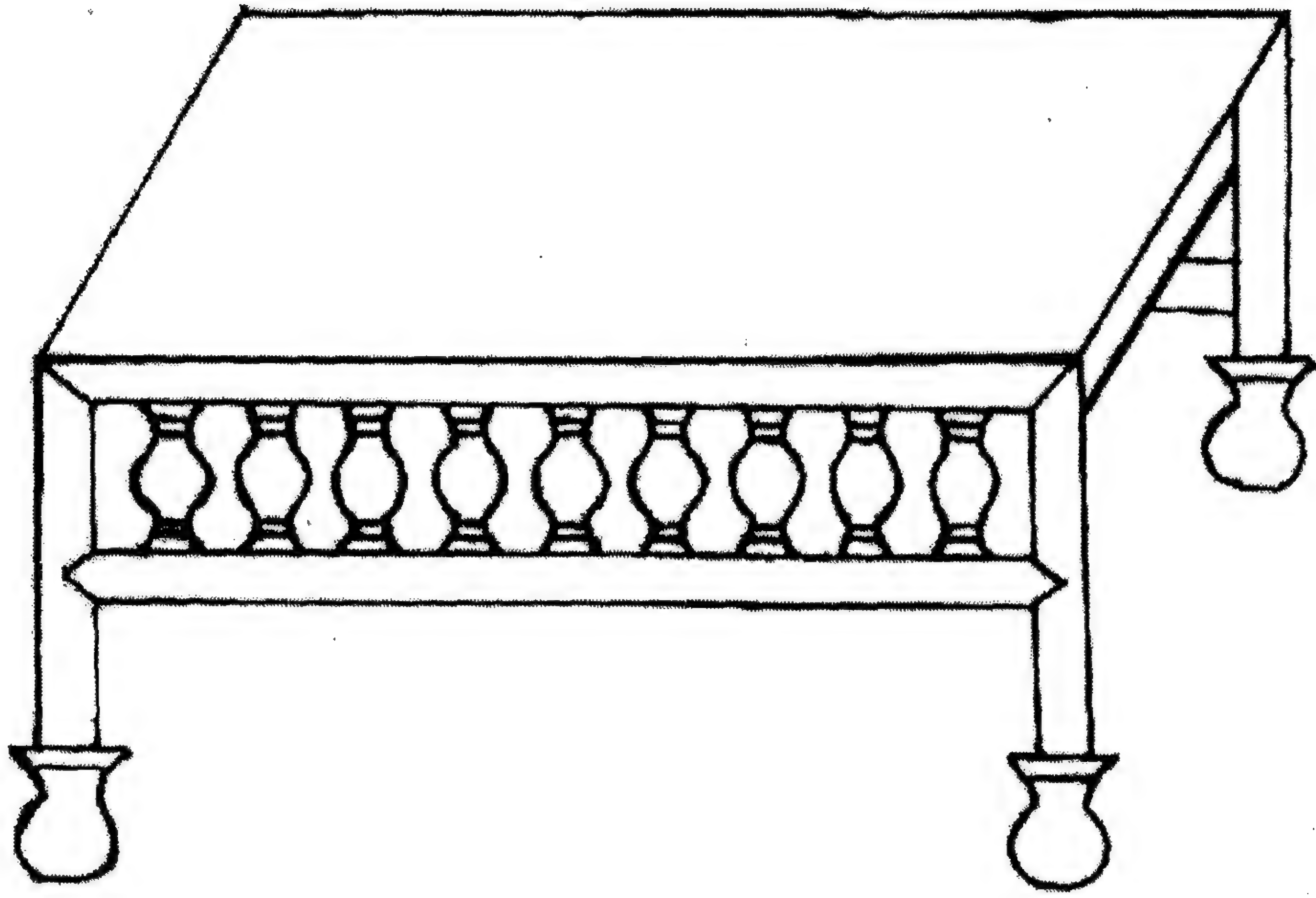


شكل رقم (٥٨)

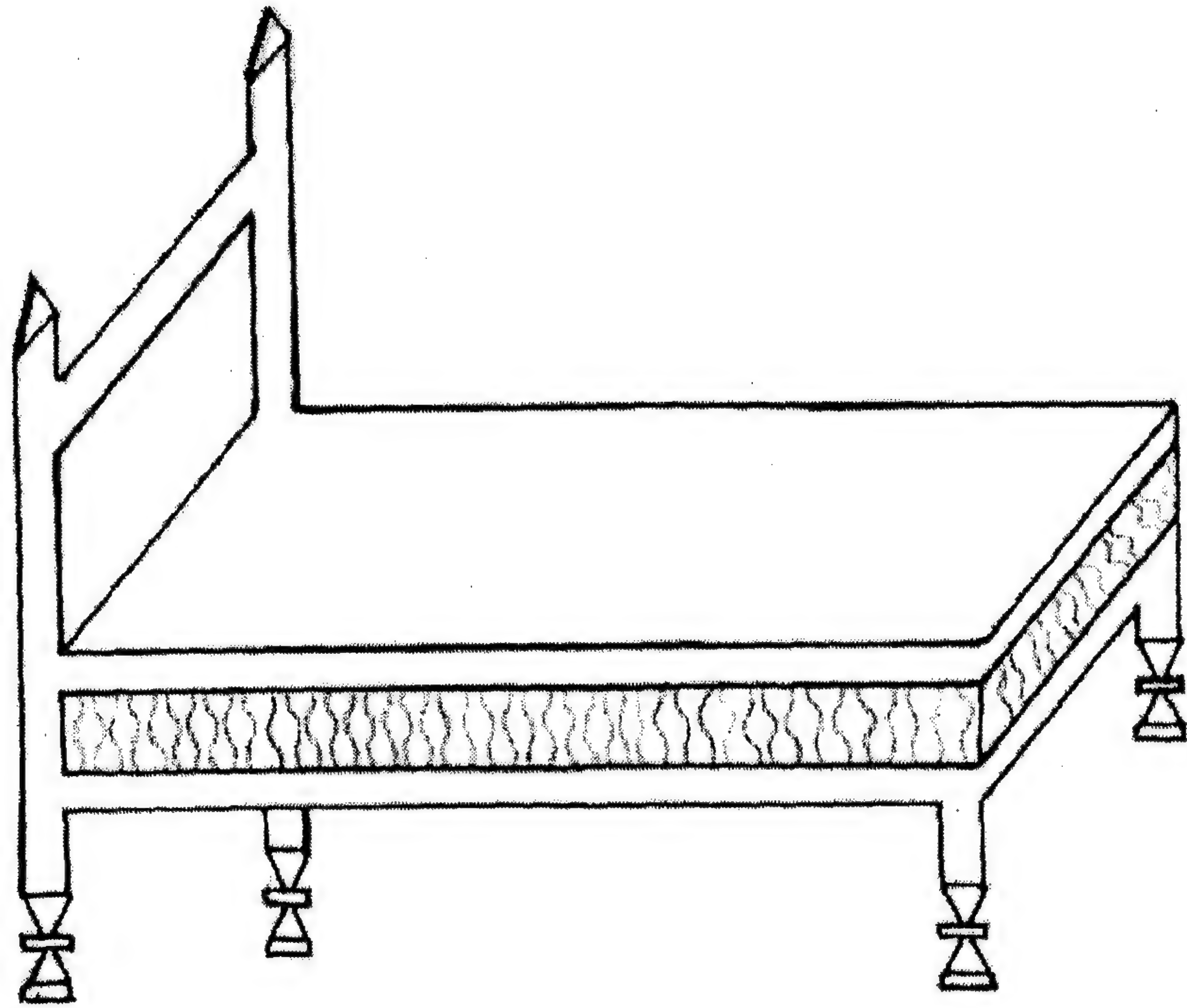


شكل رقم (٥٩)

بعض أشكال المناضد التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ١٣٣ ، ٧٩)

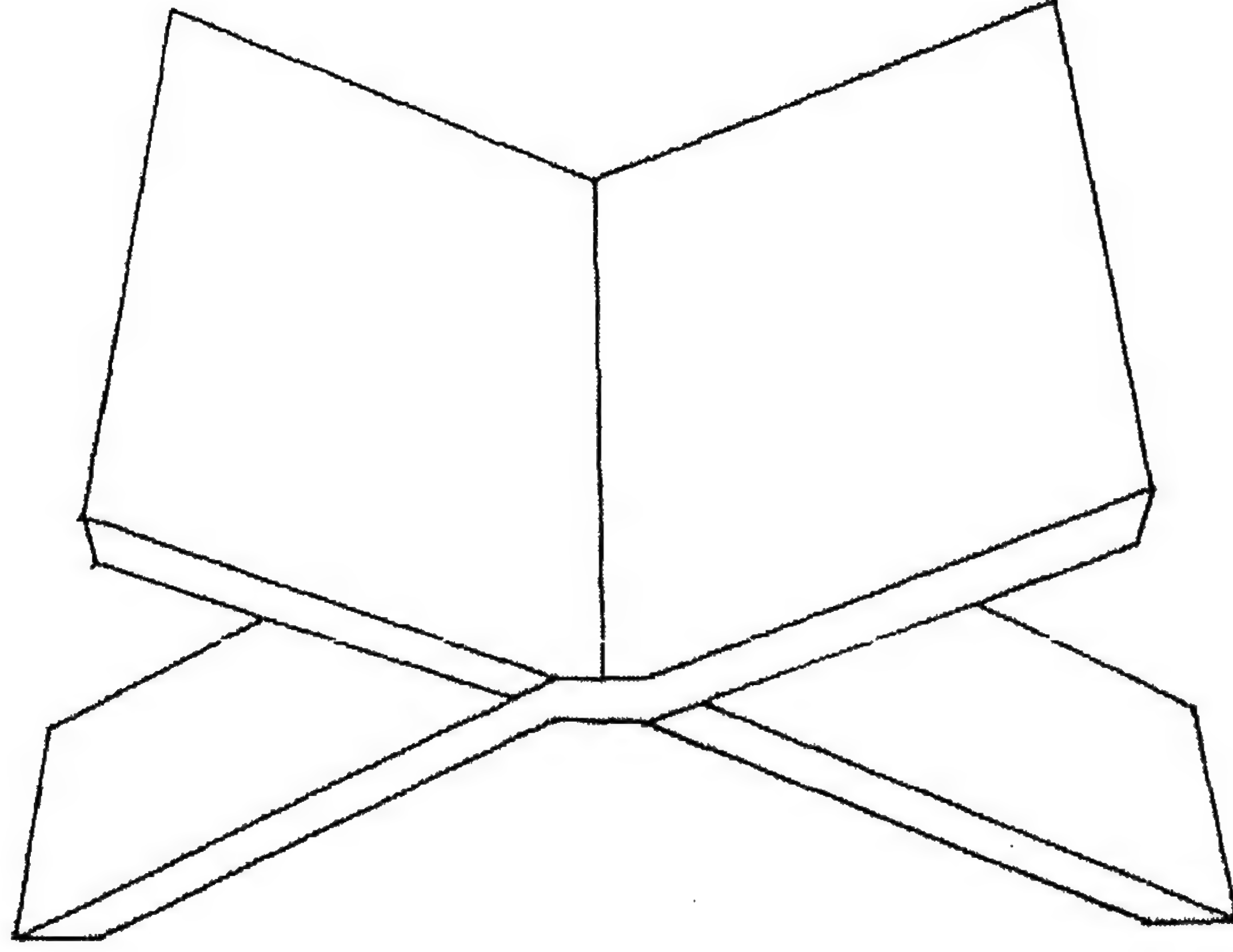


شكل رقم (٦٠)



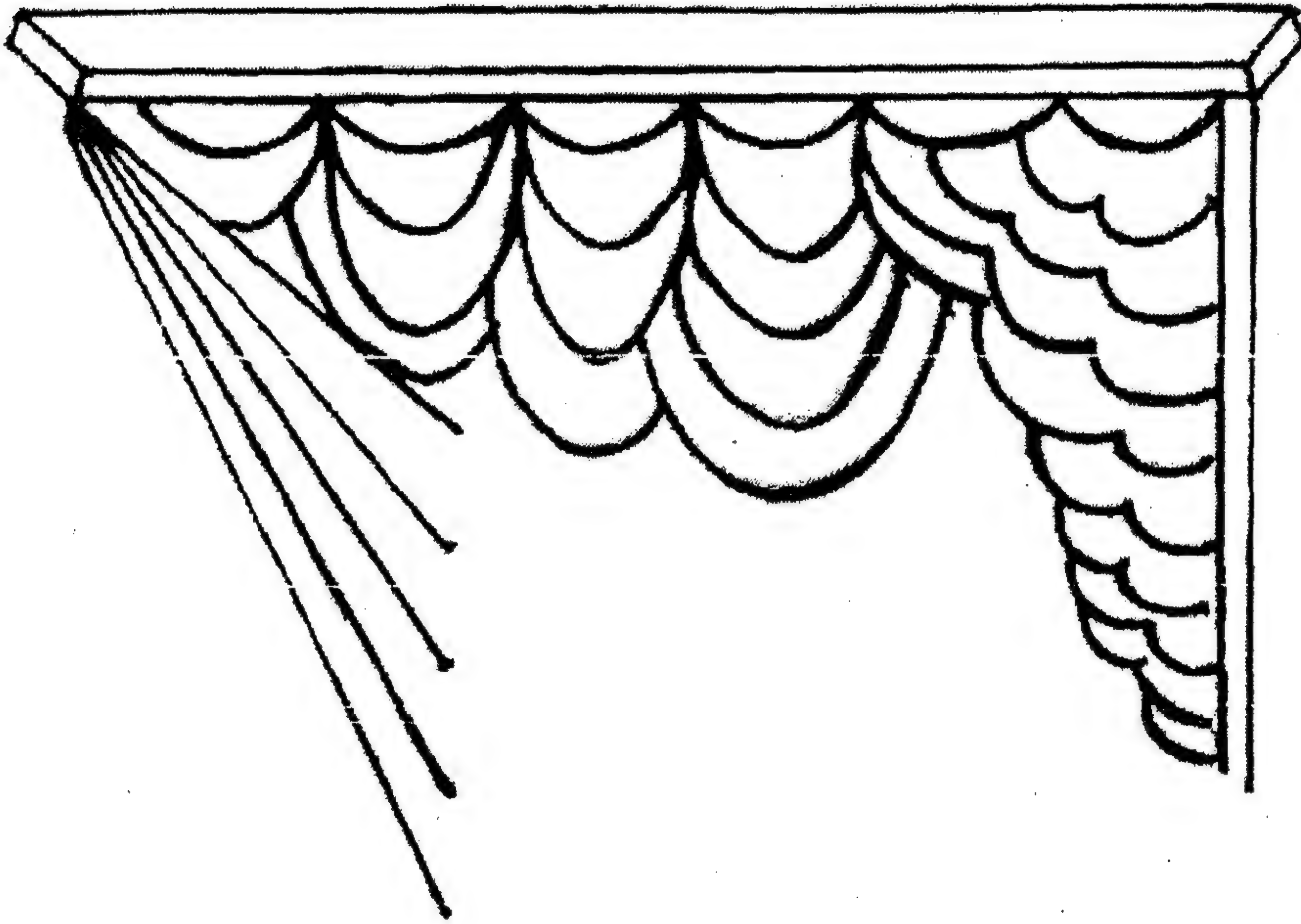
شكل رقم (٦١)

بعض أشكال الأسرة التي ظهرت في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٧٣، ٦٣)



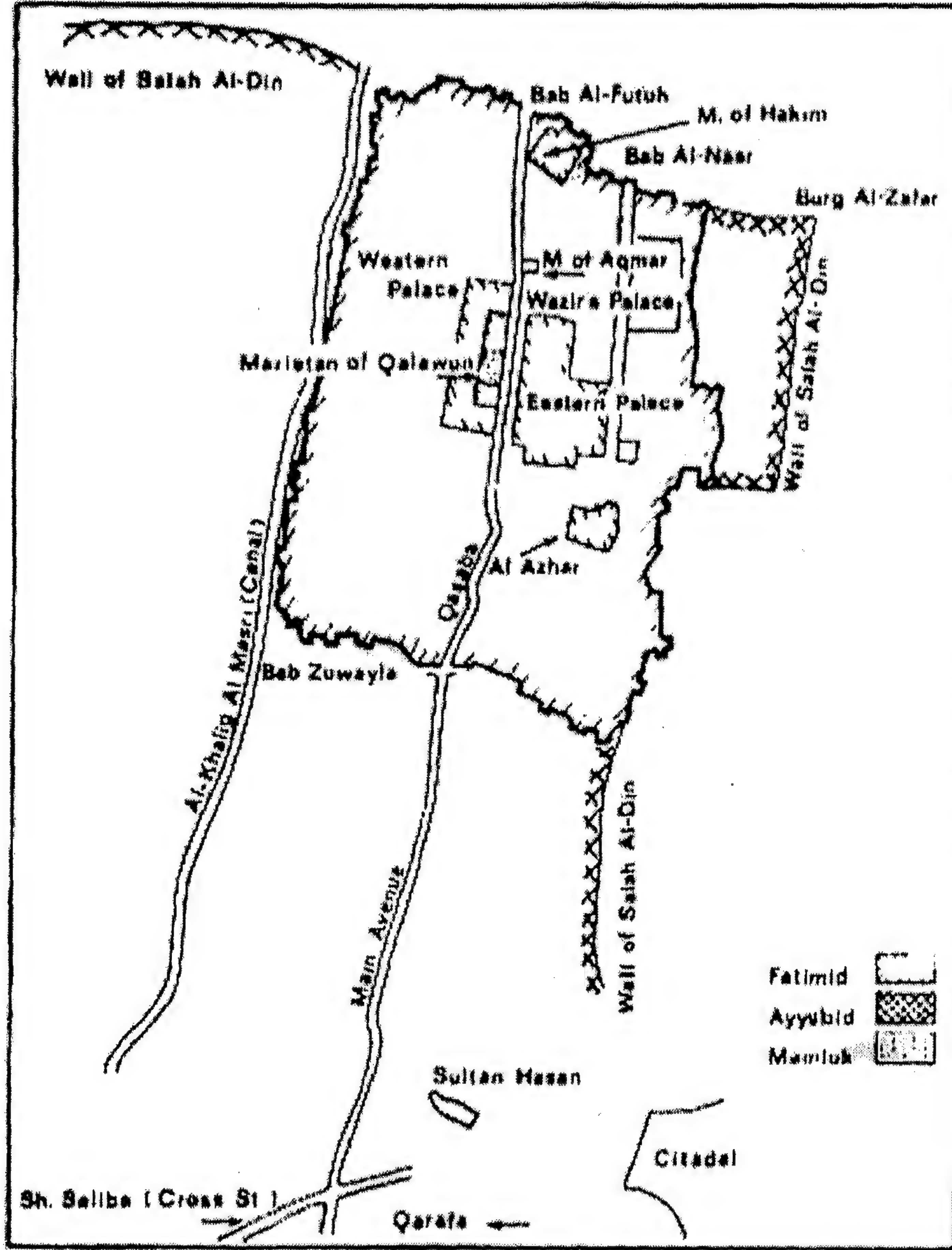
شكل رقم (٦٢)

إحدى أشكال كراسى المصحف (أنظر لوحة رقم ١٣٠)



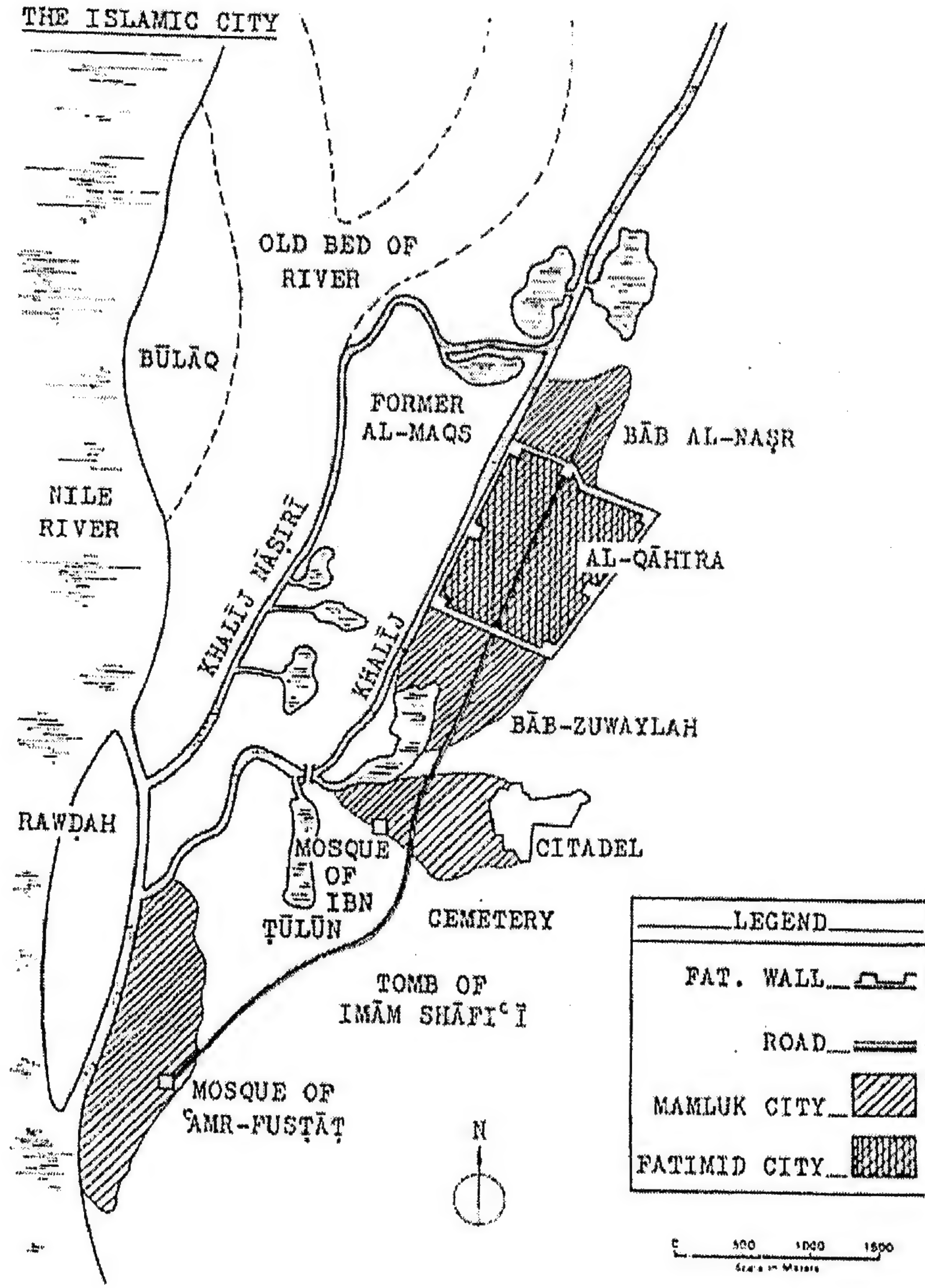
شكل رقم (٦٣)

إحدى أشكال الستائر (أنظر لوحة رقم ٧٣)



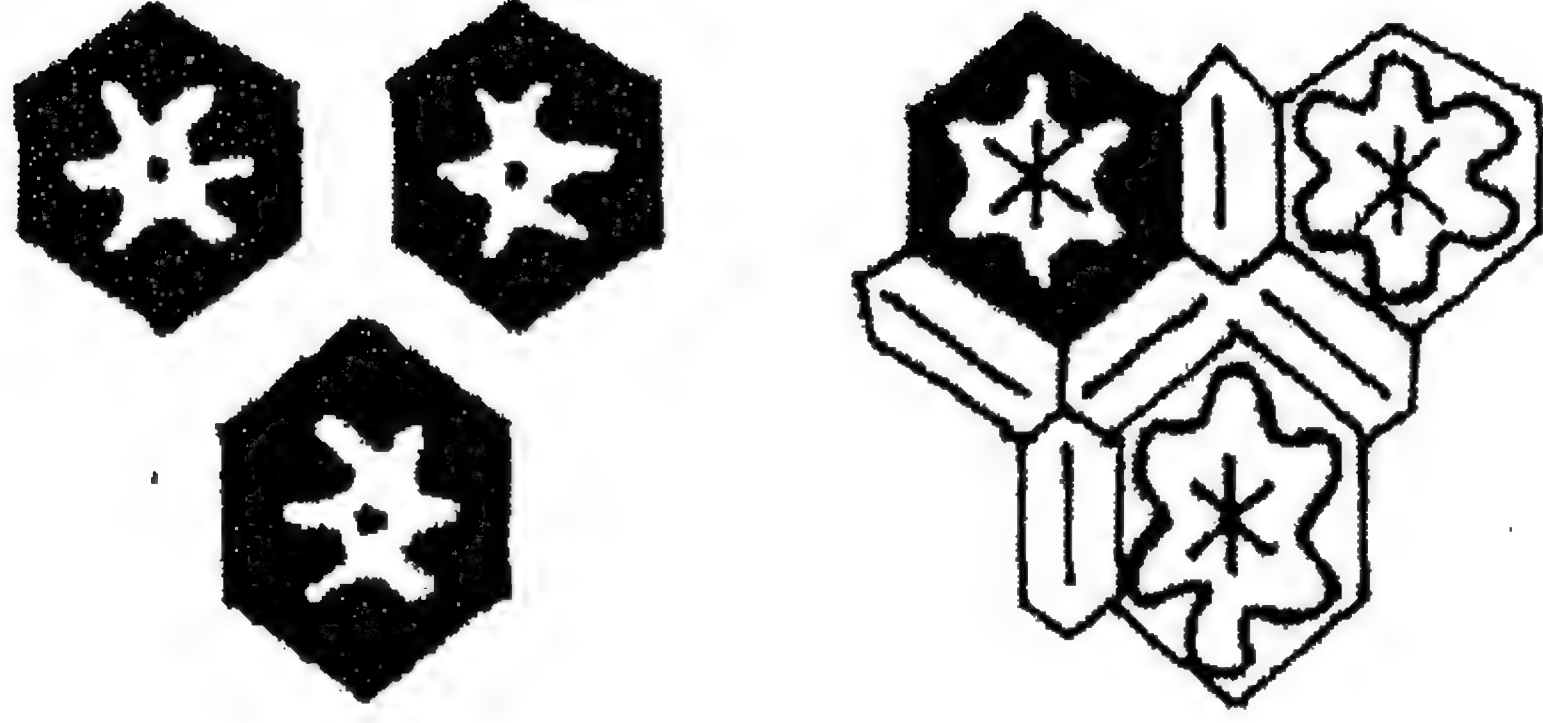
شكل رقم (٦٤)

خريطة توضح شكل القاهرة في العصر الفاطمي

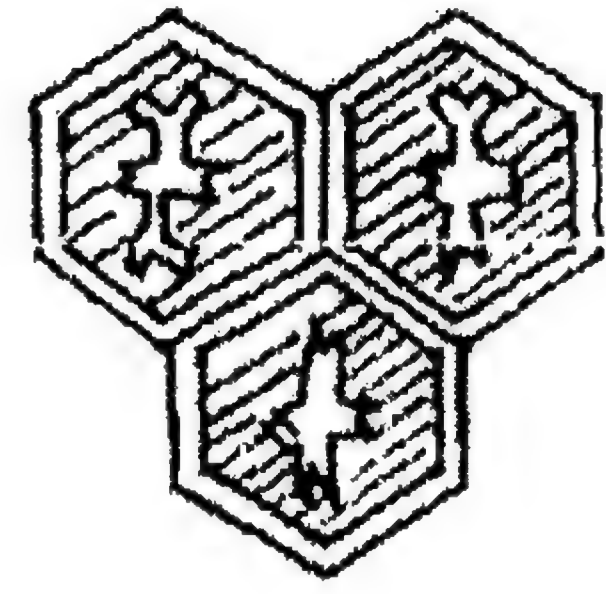
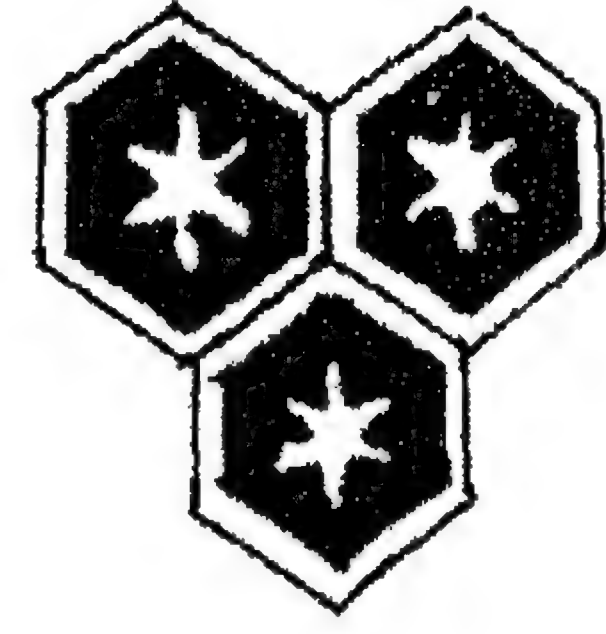


شكل رقم (٦٥)

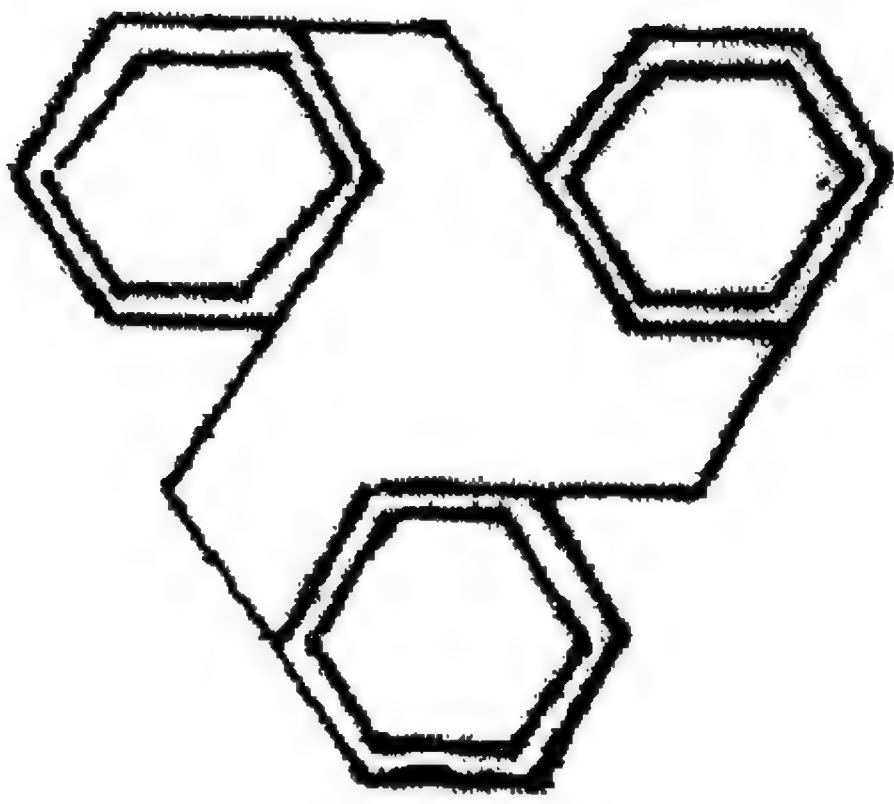
خريطة توضح شكل القاهرة في العصر المملوكي



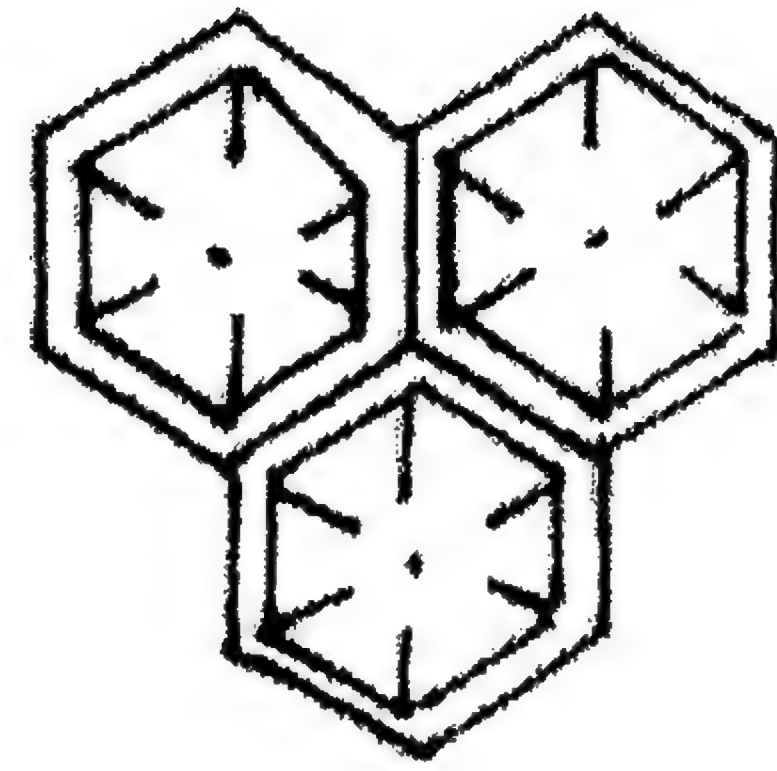
شكل رقم (٦٧)



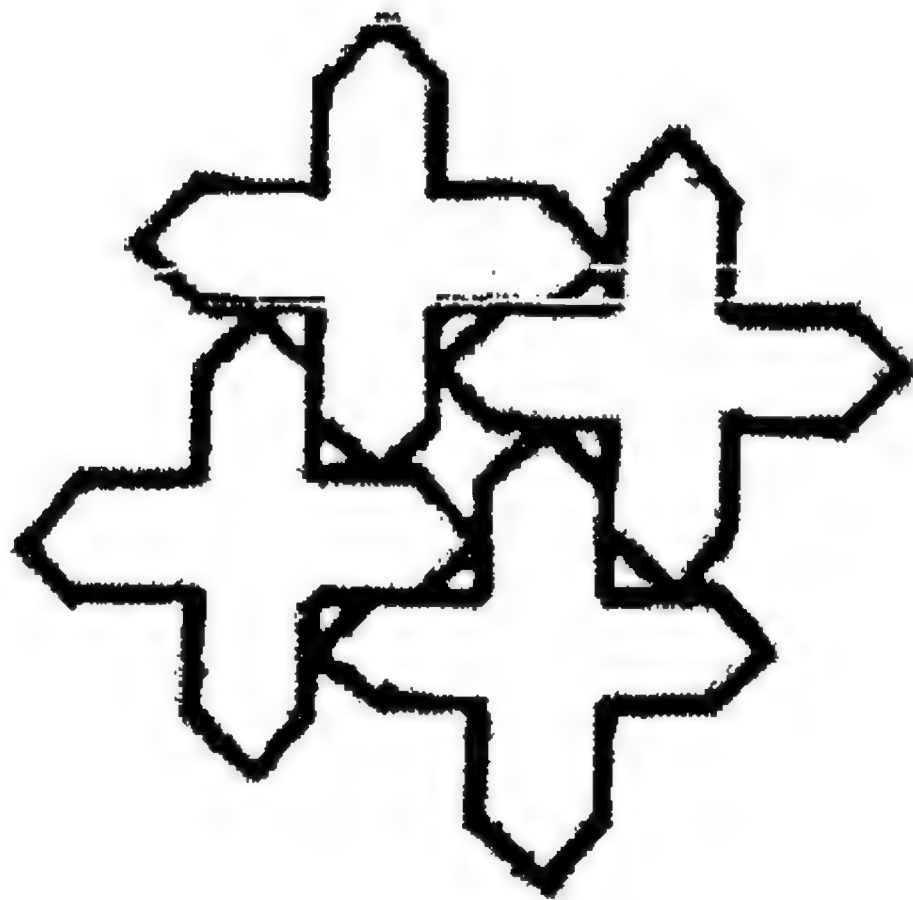
شكل رقم (٦٦)



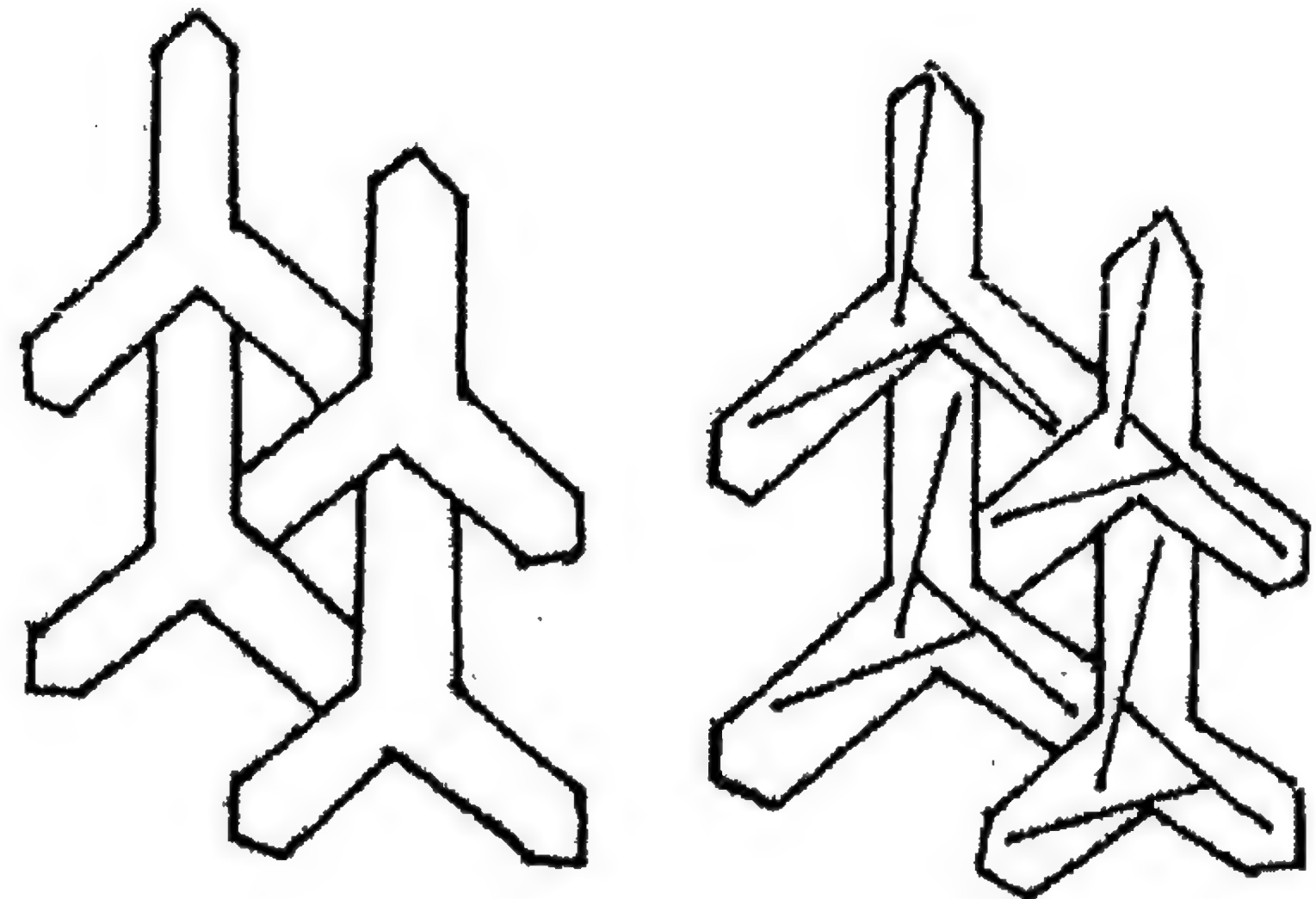
شكل رقم (٦٩)



شكل رقم (٦٨)



شكل رقم (٧١)



شكل رقم (٧٠)

بعض الأشكال الزخرفية التي زخرفت بعض ملابس الأشخاص وقطع القماش التي تغطي ظهور بعض الخيول في صور المخطوطات (أنظر لوحات ٣٠، ٣١، ١٣٥، ١٥٧، ٥٦، ٨٦)

Key words

- [1] Forms
- [2] Architectures
- [3] Painting
- [4] Applied pieces
- [5] Manuscripts
- [6] Ayyubite
- [7] Mamluk
- [8] Decoration
- [9] Elements
- [10] Painter

Summary:

The monograph includes a studying of architecture forms and applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayybite and Mamluk period.

The monograph includes three main units:

Unit 1: Forms of architectures in the pictures of manuscripts in Ayybite and Mamluk period and this unit includes two chapters.

Chapter 1: Forms of religious architectures.

Chapter 2: Forms of civil and military architectures.

Unit 2: Forms of applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayyubite and Mamluk period and this unit includes four chapters.

Chapter 1: Forms of metal pieces.

Chapter 2: Forms of pottery and glass pieces.

Chapter 3: Forms of wooden pieces.

Chapter 4: Forms of textiles and carpet pieces.

Unit 3: Analytic study and this includes three chapters.

Chapter 1: similarity and difference between Ayyubite and Mamluk Architectures and their forms in the pictures of the manuscripts.

Chapter 2: Similarity and difference between Ayyubite and Mamluk applied pieces and their forms in the pictures of the manuscripts.

Chapter 3: Elements which decorated forms of architectures and the applied pieces in the pictures of the manuscripts in Ayyubite and Mamluk period.

Finally, the monograph includes a conclusion, results and an explaining of the plates and figures.



Faculty Of Archaeology
Islamic Department

***Forms Of Architectures And Applied Pieces In The Pictures Of
The Manuscripts In Ayyubite And Mamluk Period***

" Ph. D "

Preparation

Mamdouh Ramadan Mahmoud Ahmed

Under the supervision of

Prof. Dr. Amal Ahmed Hassan El-Emery

Faculty of archaeology – Cairo university

Prof. Dr. Abo El hamd Mahmoud Farghaly

Faculty of archaeology – Cairo university

2006

